الدّورة 23 لأيّـام قـرطـاج السّينمائيّة
تونس عـاصمة عـالميّة للسّينما في سنتها الوطنيّة



نور الهدى بن مراد
(كاتبة صحفيّة، تونس)
صور: قيس المتهمم

من 23 إلى 31 أكتوبر الماضي، كانت تونس عاصمة عالمية للسينما باحتضانها لفعاليات الدورة 23 لأيام قرطاج السينمائية، أعرق تظاهرة إفريقية للفن السابع، والتي جاءت استثنائية شكلا ومضمونا لاحتواء برنامجها على عدّة محاور احتفلت من خلالها بسنة السينما التي تعيش تونس على وقعها طوال العام الجاري بقرار من الرئيس زين العابدين بن علي وبالسنة الدولية للشباب التي جاءت بمبادرة تونسية حظيت بإجماع المنتظم الأممي.

وقد توّجت السينما المصرية خلال الحفل الختامي الذي حضرته شخصيات فنية من مختلف البلاد العربية والإفريقية وأشرف عليه السيد عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث، بالجائزة الكبرى للمهرجان (التانيت الذهبي للأفلام الطويلة) من خلال فيلم «ميكروفون» سيناريو وإخراج أحمد عبد الله لتميّزه حسب لجنة التحكيم في طرح مختلف لموضوع الشباب والصعوبات التي تواجهه لتحقيق طموحاته من خلال قصة خالد، شاب يعود إلى موطنه وبالتحديد إلى منطقة الإسكندرية بعد سنوات من الغياب فيلتقي صدفة بشباب حيّه المغرمين بموسيقى «الهيب هوب» ويمارسون هوايتهم على الرصيف لعدم توفّر فضاءات تسمح لهم بتقديم موهبتهم للجمهور ومن هناك تبدأ رحلة إثبات الذات بمصاعبها المختلفة.

أمّا جائزة التانيت الفضي في نفس الصنف فقد عادت إلى الجزائر من خلال فيلم «رحلة إلى الجزائر» سيناريو وإخراج عبد الكريم بهلول. وفاز المغرب بالتانيت البرنزي من خلال فيلم «الجامع» سيناريو وإخراج داود أولاد السيد.

وأسندت جائزة أحسن ممثل لآسر ياسين عن دوره في فيلم «رسائل البحر» من مصر ونالت جائزة أحسن ممثلة دونيز نيومان عن دورها في فيلم «شيرلي أدامس» من جنوب إفريقيا.

ومنحت جائزة لجنة تحكيم الأطفال إلى فيلم «سامة النخيل الجريح» لعبد اللطيف بن عمار من تونس وجائزة الجمهور لفيلم «رحلة إلى الجزائر» للمخرج عبد الكريم بهلول، وأعلنت لجنة التحكيم الدولية للأفلام الروائية الطويلة عن «تنويه خاص» بفيلم «كل يوم هو عيد» إخراج ديما الحرّ وربيع مروى من لبنان.

تكوّنت لجنة التحكيم الدولية لمسابقة الأفلام الطويلة من المخرج راوول باك(هايتي) رئيسا والموسيقي أنور براهم (تونس) والممثلة إلهام شاهين (مصر) والروائي عتيق رحيمي (أفغانستان) وديان باراتيه (فرنسا) والمخرج هايلي غيريما (أثيوبيا) وجوزيف قاي رامكا (السينغال) أعضاء.



حضور جماهيري لمواكبة الدورة 23 لأيام قرطاج السينمائيّة



السيد عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث
يسلم «التانيت الذهبي» للمخرج المصري أحمد عبد الله عن فيلم «ميكروفون»

تونس تتوّج بالأفلام القصيرة :

ولئن غابت تونس في تتويجات الأفلام الطويلة فإنها كانت حاضرة في تتويجات المسابقة الدولية للأفلام القصيرة من خلال نيل شريط «صابون نظيف» لمليك عمارة لجائزة التانيت الذهبي لهذا الصنف وأسند التانيت الفضي إلى شريط «بومزى» للمخرج وانوري كاهيو من كينيا وتحصل شريط «ليزار» إخراج زلالم ولد ماريام من أثيوبيا على جائزة التانيت البرنزي.

وفي المسابقة الوطنية للأفلام القصيرة تحصل على الجائزة الأولى شريط «العيشة» إخراج وليد الطايع ونال الجائزة الثانية شريط «الأنشودة الأخيرة» من إخراج حميدة الباهي من تونس.

وفي مجال الأفلام الوثائقية تحصل على التانيت الذهبي فيلم «فيكس مي» من إخراج رائد عنوني من فلسطين.

أما جائزة اتصالات تونس فقد منحت لفيلم «السراب الأخير» من إنتاج «سي تي في» وإخراج نضال شطا من تونس وهو فيلم بصدد الإنجاز.

يذكر أنّ أيام قرطاج السينمائية رغم احتضانها لأعمال سينمائية من مختلف دول العالم في إطار فعالياتها المختلفة إلا أنها تحافظ على بعدها الإفريقي فيما يتعلق بالتسابق على جوائزها، إذ تقتصر المسابقات على البلدان العربية والإفريقية، وتنافس في إطارها 13 فيلما طويلا و11 فيلما قصيرا كما تم ولأول مرة تنظيم مسابقة وطنية للأفلام القصيرة وأخرى للأفلام الوثائقية إلى جانب إحداث جائزة يسندها الجمهور.

وفي إطار المساعدة على إنجاز الأفلام أسندت منحة من طرف القناة الفرنسية الخامسة إلى المخرج المغربي محسن بصري عن فيلم «الملحدون»، في حين أسند المركز السينمائي الفرنسي منحة للمخرج المصري ثامر السيد عن فيلم «اليوم الأخير للحي».

جائزة متميّزة من رئاسة منظمة المرأة العربية :

وقد تميزت هذه الدورة أيضا بتخصيص جائزة تمنحها رئاسة منظمة المرأة العربية، ببادرة من السيّدة ليلى بن علي حرم سيادة رئيس الجمهورية، رئيسة المنظمة، لفيلم قصير من ضمن 12 فيلما تمّ اختيارها بالنّظر إلى توفّقها في طرح قضايا المرأة وكانت الجائزة من نصيب فيلم «أحمر باهت» من مصر إخراج محمد حامد.

ويطرح هذا العمل قضية الممنوعات المفروضة على المرأة من المجتمع من خلال قصة شيماء مراهقة تعيش مع



جائزة منظمة رئاسة منظمة المرأة العربية التي أحدثت بمبادرة من السيدة ليلى بن علي حرم رئيس الجمهورية، رئيسة المنظمة.

جدتها وتواجه وضعية محيرة تدفعها إلى إعادة التفكير في أنوثتها.

وتعتبر هذه الجائزة التي تزامن إقرارها مع احتضان العاصمة التونسية لأشغال المؤتمر الثالث لمنظمة المرأة العربية من 28 إلى 30 أكتوبر 2010 واحدة من مبادرات تونس المتميزة في فترة ترؤسها لهذا الهيكل العربي الهام والهادفة إلى انتهاج أفضل السبل وأنجعها لتسليط الضوء على قضايا المرأة و تحسيس أصحاب القرار في العالم العربي بأهمية إيلائها مكانة هامة في المجتمع.

كما تعكس إيمان رئاسة المنظمة بقيمة الفن بشكل عام والسينما بشكل خاص و قدرتها على تغيير العقليات وإثارة المسائل المتعلقة بالمرأة التي تشكّل عقبة في وجهها لإقناع أصحاب القرار بنجاعة تقاسمها للأدوار مع الرجل للمساهمة في عملية التنمية المستدامة، جنبا إلى جنب مع الرّجل.

موقع إفريقي ريادي للأيّام يفرض التميّز:

عمل القائمون على هذه التظاهرة على أن تتطور من دورة إلى أخرى محافظة على موقعها الريادي في عالم الفن السابع إفريقيا وللسمعة الطيبة التي اكتسبتها عالميا، وهو ما أكّده السيد عبد الرؤوف الباسطي وزير الثقافة والمحافظة على التراث في كلمته بمناسبة حفلي الافتتاح والاختتام إذ أشار إلى مسؤولية تونس ومهرجانها السينمائي العريق في استقطاب صناع الفن السابع وفي تمكينهم من فرص بنّاءة للحوار والتبادل وفتح آفاق للتعاون إلى جانب تعزيز فلسفة المهرجان الرامية إلى دعم التعاون «جنوب جنوب» وتشجيع «سينما المؤلف» في مواجهة طغيان الأفلام التجارية التي أفقدت الفنّ السابع نبله وشموخه.

وقد تمكن روّاد التظاهرة من متابعة أكثر من 200 فيلم تمثل القارات الخمس بما أتاح التعرف على مختلف الأنماط السينمائية وعلى التوجهات الحديثة للفن السابع في العالم، وقد تميزت عديد الأفلام في هذا الإطار وتمكنت من استقطاب جماهير عريضة إلى جانب إشادات إيجابية يتصدرها فيلم الافتتاح «رجل يصرخ» للمخرج التشادي محمد صالح هارون والفيلم الجنوب إفريقي «شيرلي أدامس» لأوليفر هرمانوس وفيلم «دولة العنف» لمواطنه خالو ماتابان.

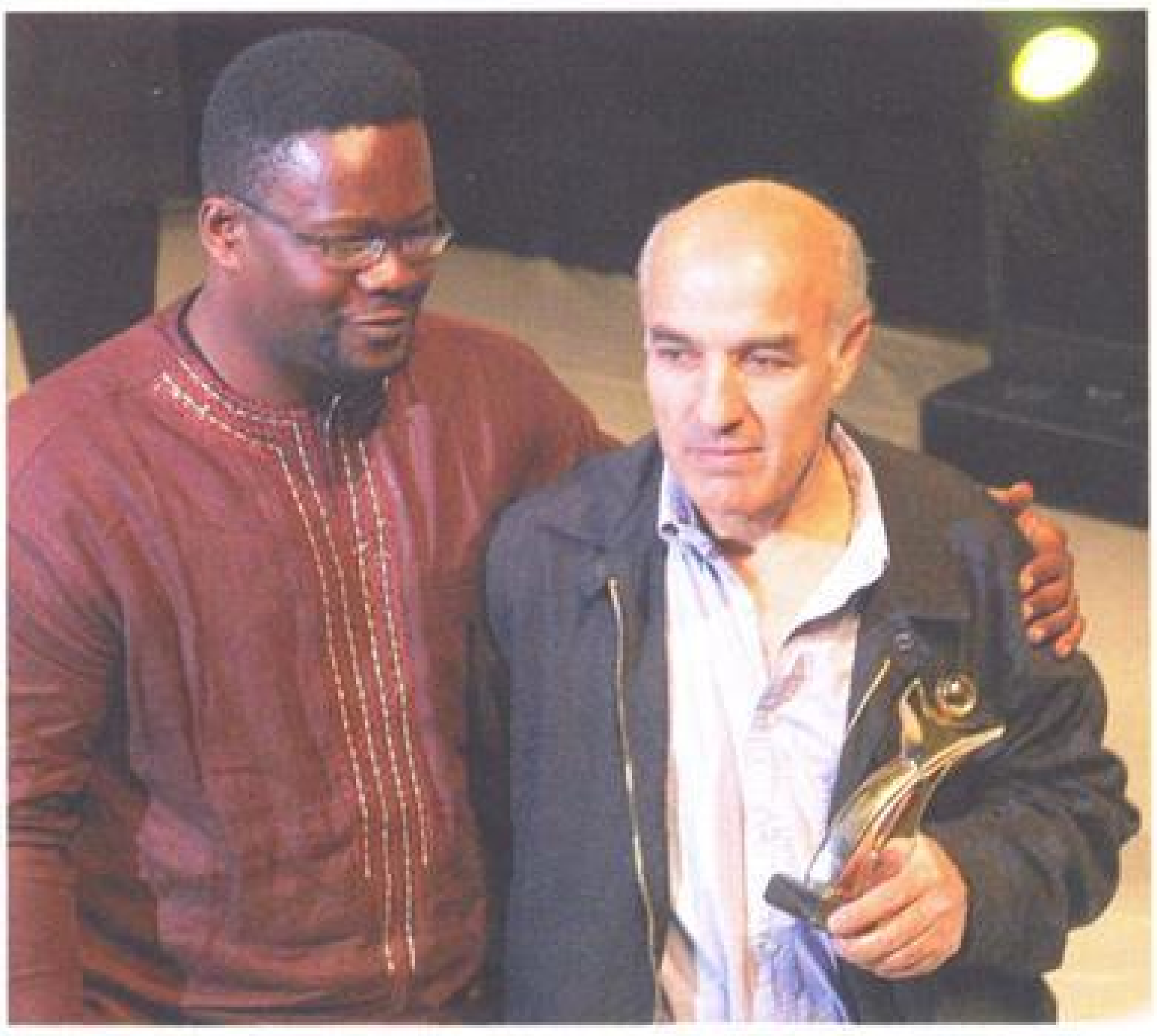
كما حظيت آخر إنتاجات المخرج التونسي الفرنسي عبد



الفنانة المصرية إلهام شاهين والممثلة التونسية فاطمة سعيدان أثناء فقرة التكريمات



«التانيت الذهبي» في الأفلام القصيرة للمخرج التونسي مليك عمارة عن فيلم «صابون نظيف»



«التانيت الفضي» في الأفلام الطويلة للمخرج الجزائري عبد الكريم بهلول عن فيلم «رحلة إلى الجزائر»

اللطيف كشيش «فينوس السوداء» بإعجاب كبير لما تتميز به القصة من بعد إنساني رغم قساوة أحداثه وجرأة المخرج في طرح موضوع العنصرية في بداية القرن الماضي.

وشهدت الأيام عرض عديد الأفلام من المكسيك وجنوب القارة الإفريقية وبلدان يوغسلافيا السابقة وذلك بمناسبة تكريم البلدان الثلاثة خلال الدورة في إطار قسم «لقطة قريبة».

كما عرضت مجمل أعمال المخرج الجزائري رشيد بوشارب ومن بينها الفيلم الحدث «خارجون عن القانون».

وانتظمت على هامش المهرجان «أيام السمعي البصري» من 25 إلى 27 أكتوبر بحضور وزير الثقافة الفرنسي فريديريك ميتيران.

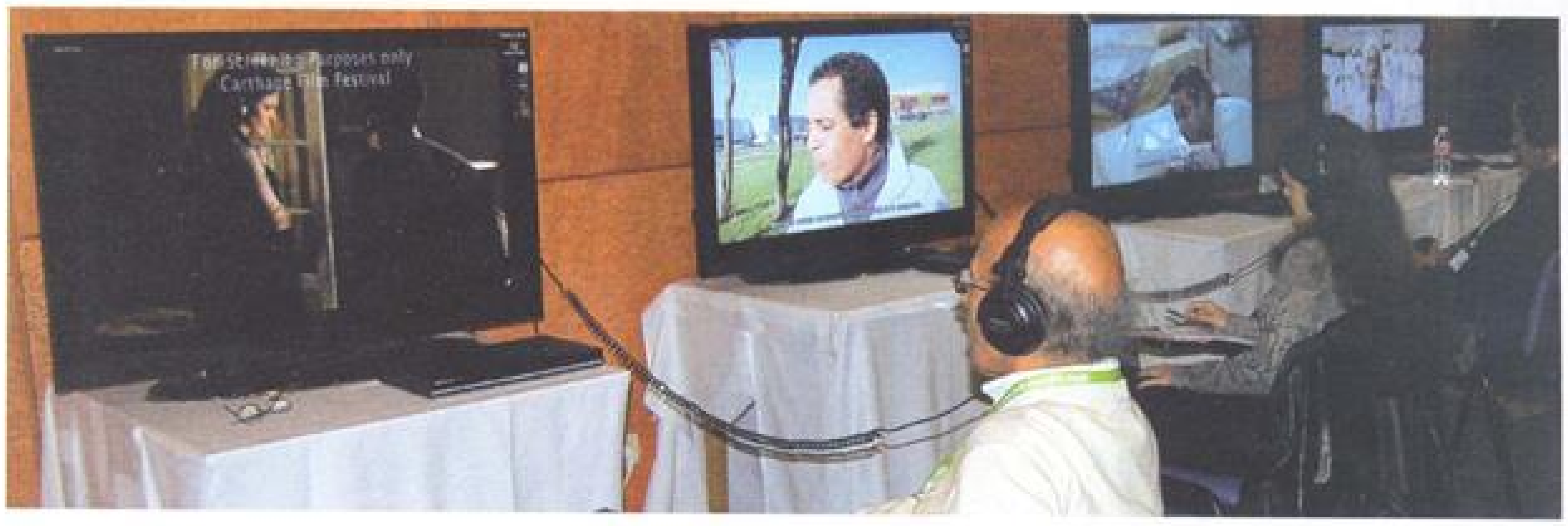
تعزيز علاقة الشباب بالسينما :

لئن عرفت السينما التونسية ميلادا مشرفا من خلال أفلام وجدت أوسع الصدى في المحافل الإفريقية ، فإنّ هذه الانطلاقة أمّنها شباب آمن بجدوى هذا الفنّ في نحت الهوية الوطنية وفي تقديم رسالة ثقافية سياسية لشعوب ما بعد الاستقلال.

من هذا المنطلق عمل القائمون على هذه التظاهرة



ندوة صحفية للمخرج التونسي شوقي الماجري



قاعة عرض الفيديو

على أن يكون حضور الشباب في سنته الدولية في هذه التظاهرة إيجابيّا يؤسس للمستقبل. وقد تم في هذا الإطار بالتنسيق مع الوزارات ذات العلاقة تأمين حضور عدد كبير من شباب المعاهد المولع بالفنّ السابع لمشاهدة أفلام المهرجان ومناقشتها مع مخرجيها والأمل أن تؤدّي هذه المبادرة إلى إعادة النبض إلى دور السينما ونواديها.

تكريمات لأهل السّينما يتصدّرها تكريم الرّاحل الطاهر شريعة :

حافظت الأيام على تكريماتها المختلفة لصنّاع السينما في القارة الإفريقية، وقد كانت أبرز التكريمات تلك التي حظي بها أب السينما في تونس وإفريقيا الطاهر شريعة الذي وافاه الأجل بعد أسابيع قليلة من اختتام التظاهرة.

وقد انتظم بالمناسبة حفل حضره جمهور كبير بالمسرح



نقاش فيلم «الجامع» للمخرج المغربي داود أولاد سياد

البلدي بالعاصمة عبّر لعميد السينما عن تقديره لما قدّمه للفنّ السابع.

كما تمّ خلال الدورة تكريم المخرج المالي سوتيغي كوياتي والممثلة الفلسطينية هيام عباس والمخرج الجزائري رشيد بوشارب والمخرج اللبناني غسان شلهب والممثل والمخرج المالي الراحل مؤخرا سوتيغي كوياتي والذي أسندت له الدورة 22 من المهرجان «التانيت الشرفي» عن مجمل أعماله. كما تمّ تكريم الراحل الهادي الجويني الذي شارك في أعمال سّينمائية ليقام الدّليل على أنّ الفنّ السابع مفتوح على سائر الفنون أخذا وعطاء.

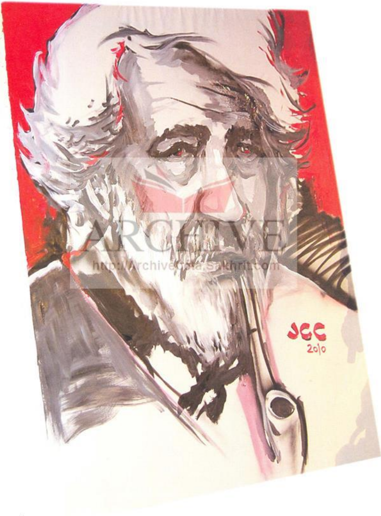
وشهدت الدورة تكريم منظمة المرأة العربية للمخرجة المصرية عطيات الأبنودي باعتبارها رمزا من رموز السّينما التسجيلية في مصر والعالم العربي.



جائزة أحسن ممثلة «دونيز نيومان» عن فيلم شيرلي أدامس من جنوب إفريقيا

أُسدل الستار على الدورة 23 من أيام قرطاج السّينمائية، ليفتح الباب لعدة اقتراحات من أجل تطوير هذه التظاهرة، من بينها تغيير دوريتها لتصبح سنوية مواكبة لما تشهده التظاهرات المثيلة في العالم، إلى جانب ضرورة تكثيف مصادر التمويل لمواجهة الإغراءات المادية التي تقدّمها المهرجانات السينمائية الأخرى وما يترتّب على ذلك من تأمين لحضور آخر الأفلام وأبرز نجوم السينما، ولا يخفى أنّ ذلك من عوامل النجاح على المستويين الجماهيري والفنّي.

الطّاهر شريعة ...
منظّم الشّأن السّينمائيّ في تونس



منذر بالضيافي
(باحث، تونس)

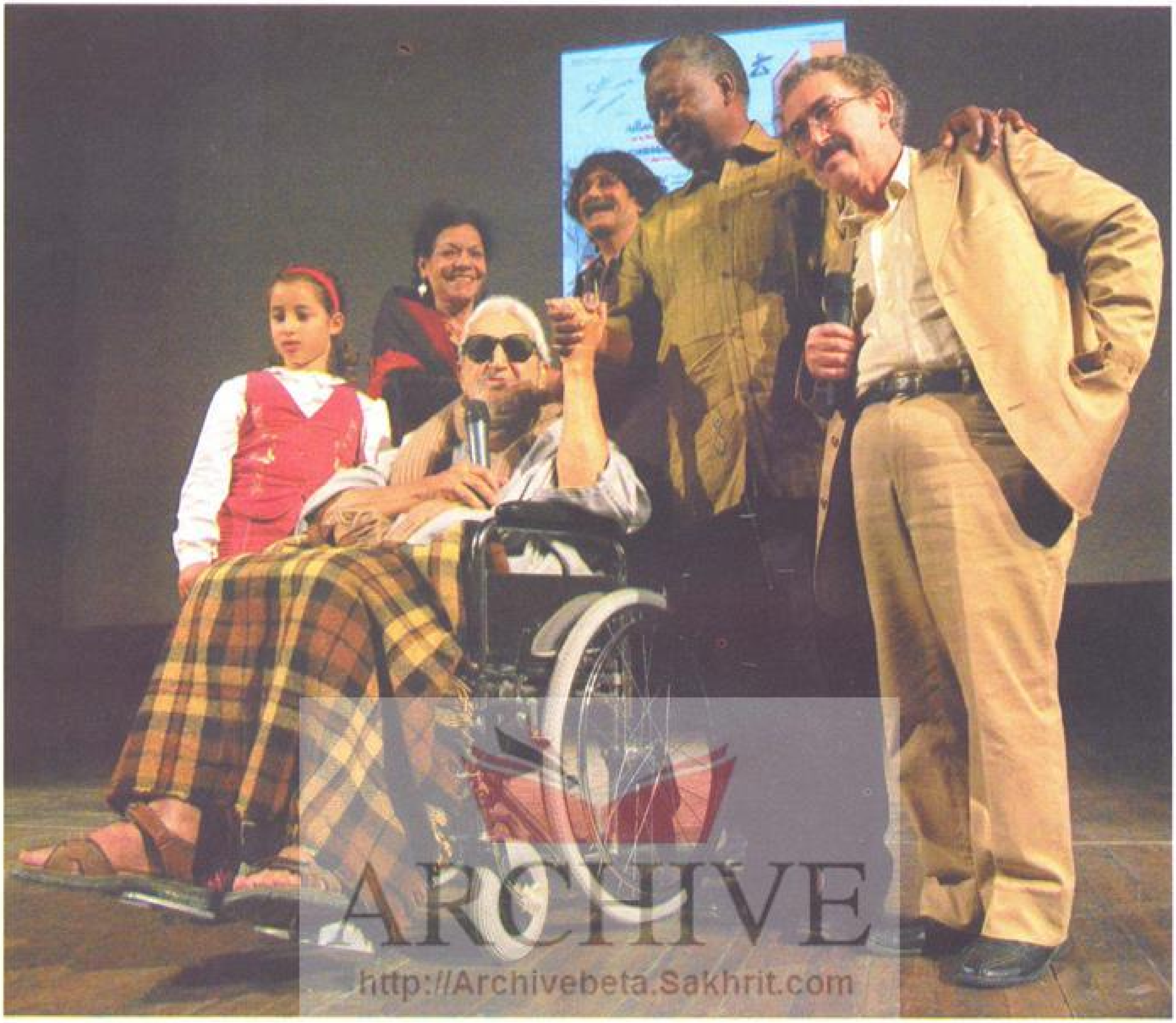
بعد أقل من أسبوع من حفل اختتام الدورة 23 لأيام قرطاج السينمائية (من 23 الى 31 أكتوبر 2010) توفي الأستاذ الطاهر شريعة (1927-2010) الذي اقترن اسمه بتاريخ السينما التونسية وكذلك العربية والإفريقية وبتظاهرة أيام قرطاج السينمائية التي أراد أن تكون إطارا يحتضن الفاعلين في حقل الفن السابع من العرب والأفارقة.

ويعد الطاهر الشريعة أحد رموز الدولة الوطنية الحديثة، التي تأسست بعد الاستقلال، فقد ساهم باعتباره مثقفا عضويا منخرطا في الحراك التنموي العام، قبل وبعد الاستقلال، ضمن نوادي السينما أو بصفته مسؤولا عن قطاع السينما في وزارة الثقافة، التي كان يشرف عليها آنداك الأستاذ الشاذلي القليبي، في التأسيس لسينما تونسية، ولمهرجان «أيام قرطاج السينمائية» هذه التظاهرة الثقافية الكبرى التي طوت هذه السنة دورتها الثالثة والعشرين. وهي الدورة الأخيرة التي حضرها الأستاذ الطاهر شريعة «المعلم» والأب المؤسس. حيث أقيم له بالمناسبة حفل خصص لتكريمه.

يومها، 27 أكتوبر 2010، وقبل أسبوع من وفاته، ومن على كرسي متحرك، ووسط تصفيق الحضور من أحباء الفن السابع، ومن السينمائيين العرب والأفارقة الذين يعرفون مكانة الرجل، صعد الأستاذ الطاهر شريعة على ركح المسرح البلدي بالعاصمة، حيث لم يقعده المرض عن الحضور ومشاركة السينمائيين أجواء الاحتفال بالفن السابع. إضافة إلى استعادة ذكريات تأسيس أول تظاهرة سينمائية في الحوض الجنوبي للبحر الأبيض المتوسط.



حضور إعلامي كبير في تكريم أب السّينما التونسية الطاهر شريعة



حضر الأب المؤسس، وانطفأت أضواء المسرح وخيم السكوت في حضرة المعلم، الذي أعطى من فكره وجهده الكثير، في زمن كان فيه الفن والسينما مجرد ترف فكري. لكن الطاهر شريعة جعل من الصورة أداة للنضال والتعريف بإفريقيا وأسسا لحوار ولقاء بين شمال القارة الإفريقية وجنوبها.

في تلك السهرة، التي كرّم فيها وهو على قيد الحياة، بدا الأستاذ وكأنه يودع تلامذته ومريديه، تحدث بصوت خافت، وبكثير من العفوية والحنين عن فترة البدايات. وأكد مرة أخرى أنه «معتز كل الاعتزاز باستمرار هذا المهرجان، اعتزازًا استمده من فخري بانتمائي إلى بلدي، فالفعل الإبداعي الصادق، هو فعل نضالي بامتياز، ولذلك يبقى ويستمر ويكتب له الخلود، وهذا ينطبق على هذه التظاهرة التي نحتفل اليوم بدورتها الثالثة والعشرين».

لقد أراد الطاهر شريعة أن تكون «أيام قرطاج السينمائية» مختلفة عما يميز عادة التظاهرات السينمائية، من كرنفالات وطقوس احتفالية هوليودية، ليجعلها مؤسسة على «فكرة» و«برنامج» و«رسالة». من أجل مد الجسور بين شمال القارة الإفريقية وجنوبها، وجعل الصورة أداة للنضال والكفاح من أجل السمو بأوضاع الأفارقة الخارجين للتوّ من ويلات واضطهاد الاستعمار.

في ستينات القرن الماضي، كان مجرد التفكير في بعث تظاهرة سينمائية، يعد ضربا من ضروب الخيال والحلم. لكن بإرادة الطاهر شريعة وزملاء له تحول الحلم إلى حقيقة. فكانت الدورة الأولى في سنة 1966، وفتحت تونس منذ هذا التاريخ، من خلال موعد يتجدد كل سنتين، الأبواب أمام السينمائيين العرب والأفارقة للقاء والتحاور، ثم حملتهم في مرحلة لاحقة إلى النجومية والعالمية.

كما ساهمت هذه التظاهرة الدولية بقسط وافر في خلق حركية سينمائية، فكانت وراء بعث العديد من التظاهرات لعل أبرزها مهرجان أوقادوقو ببوركينافاسو، الذي ساهم إلى جانب مهرجان قرطاج في التأسيس لسينما إفريقية، وبروز أجيال من المخرجين والسينمائيين العرب والأفارقة. ولما كانت الفكرة ذات رسالة وهدف، فقد استمرت وتجددت. وتعد «الأيام» اليوم برغم حالات المد والجزر التي انتابتها، أهم حدث سينمائي إقليمي، برغم بروز تظاهرات أخرى أعطت الأولوية للبهرج على حساب المضمون والرسالة.

ومع ذلك فإنها تبدو في مفترق طرق، تتجاذبها إرادات وخيارات، بين البقاء على نهج التأسيس، أو مسايرة «موضة» المهرجانات السينمائية الخليجية، التي تعطي الأولوية «للفنتازيا» و«النجومية» على حساب المعنى أو الفكرة/ الرسالة، التي أرادها وتشبث بها الجيل المؤسس لقرطاج السينمائي.

وعن قيمة ورمزية «أيام قرطاج السينمائية»، يقول الناقد السينمائي المغربي أحمد بوغابة : «لقد ساهمت هذه التظاهرة بشكل مباشر - مدعمة بالمد الفكري التحرري لسنوات الستينات - في ظهور ما سيعرف حينها بـ /السينما الثالثة/. وهي /سينما الجنوب/ التي تمتد من أمريكا اللاتينية إلى آسيا مرورا طبعا من إفريقيا، ولها مدافعوها حتى في الأقطار الأوروبية (...) مهرجان قرطاج كان ببعد إفريقي وعربي، أو بلغة السياسة جنوب -جنوب، فكان فضاء يلتقي فيه هذا الفكر من خلال السينما بريادة المفكر السينمائي الطاهر الشريعة».

ويضيف في موقع آخر، «لقد كانت أيام قرطاج السينمائية، عيدا مشرقا نلتقي فيه كل سنتين بشغف كبير بمجرد ما يسدل ستاره .. لأن قرطاج كانت أيامه كلها نقاشات سينمائية جادة بعد فرجة جماعية ممتعة. مدرسة لامتحان النقد السينمائي. وبالأساس وجود جمهور واسع ومتنوع ومثقف وعاشق للسينما».

لم يفتتن الطاهر الشريعة بسحر الصورة، التي حولها إلى أداة للنضال من أجل سينما عربية وافريقية نابعة ومعبرة عن البيئة الثقافية والاجتماعية التي خرجت منها. من أجل سينما تحمل وتعبر عن هوية صانعيها، سينما مختلفة، لجمهور مختلف. سينما قريبة من روح وثقافة ابن صيادة، الذي حافظ في كل مراحل حياته على مظهره التونسي الأصيل. ففي كل المناسبات السينمائية كان / المعلم/ شديد الحرص على الوفاء لزيه التقليدي، إلى البرنس والجبة التونسية، كما أنه بقي وفيا وشديد الاعتزاز ببلدة صيادة، حيث ولد وترعرع فيها، وعلى شاطئها الأزرق الساحر أفتتن بجمال ورسالة الصورة، ومنها عشق الرسم بالكاميرا.

رسم الصحفي والناقد المصري، كمال رمزي بروفيل بالكلمات للطاهر شريعة كما عرفه، ومنذ أول لقاء، فذكر : «تاريخ يمشي على قدمين.. هكذا بدا لي الطاهر الشريعة حين التقيته، لأول مرة، فى بداية السبعينيات، فى القرن الماضي، فى مهرجان دمشق السينمائى. مظهره يدل على مخبره: رأس كبير بملامح وجه شديدة الوضوح، كأن نحاتا مرهفا حددها من مادة ثمينة. لحية طويلة، بياض شعرها أكثر من سوادها، كثة، مشعثة، تلتف حول الذقن والصدغين وتتصل بفروة الرأس المجللة بالشيب.. تسلل الزمن إلى الجبهة وحول الفم فترك خطوطا غائرة. حاجبان غزيرا الشعر، يعلوان عينين غائرتين تنطق نظراتهما النفاذة بالبصيرة والمحبة. أنف مستقيم، فوق مساحة غير قصيرة، يحتلها الشارب الموصول

بشفتين منفرجتين عن ابتسامة لا تتلاشى مهما غضب صاحب الوجه. . حبات العرق دائمة التفصد، سواء فى الصيف أو الشتاء. وفيما يبدو أن الشريعة تآلف مع تصبب العرق فلا يحاول تجفيفه. أو ربما أيقن أن لا فائدة من وقفه، فتركه لامعا على بشرته. . الطاهر، غالبا، يرتدى جلبابا تونسيا، ناعما فضفاضا، مطرزا تطريزا رقيقا. يحمل فى يده حقيبة كبيرة فاغرة الفم، يطل منها عنق زجاجة مياه فضلا عن حوافّ كتب ومجلات وجرائد.

كم أحببته بهذه الطلعة؟. . يقبل عليك بشوشا، حارا، ليواصل حوارا قد يكون انقطع من سنوات، فى أحاديثه البالغة الثراء، يمتزج الماضى بالمستقبل، ويتوحد «العام» بالخاص، فالتاريخ عنده ليس مجموعة أحداث ومواقف قديمة، ولكنه وعي مدعم بتجارب شخصية، ناجحة وفاشلة، يتأملها معك لتدرك على نحو ما، ما ستأتي به الأيام، من خير وشر. الطاهر الشريعة، لا يتأمل الأمور من نافذة معزولة، ذلك أنه عاش حياته عضوا فاعلا، بقوة، ليس فى مجريات الأمور وحسب، بل فى صناعتها» (1).

والطاهر شريعة، من الذين يصدق عليهم تعريف المثقف الموسوعي. فلا يمكن اختزاله في السينما فقط، فهو شمولي التكوين ومتعدد المواهب، فهو الأستاذ الذي سخر كل حياته لتلامذته؛ وهو أيضا شاعر وأديب، والمتقن والحاذق للغة فولتار / الفرنسية/ كما يتقن لغة الجاحظ / العربية/ ، والأستاذ هو أيضا نقابي وسياسي ومناضل وطني من الجيل الأول الذين عرفوا بمنزعهم الوطني وولائهم الكبير للأسس الحديثة والتقدمية التي انبنت عليها دولة الاستقلال، إضافة إلى كونه من المتحمسين للدفاع عن الديمقراطية والحرية. وفي كل هذا لم يعرف عنه -رحمه الله- أي انتماء سياسي بالمعنى الحزبي، فهو مثقف حر ومستقل.

من الجوانب التي بقت مخفية أو مسكوتًا عنها في سيرة الرجل، والتي حجبها ولعه بالفن السابع كما تحجب الشجرة الغابة، كونه أيضا أديبا وشاعرا. فقد نظم الشعر، ونقل إلى اللغة الفرنسية أشعار عمر بن أبي ربيعة وابن زيدون، وترجم من الفرنسية قصائد للجزائرية آسيا جبار كما عرف عنه إجادته وإتقانه لفن الترسل أو المراسلة، ففي رسائله لأصدقائه كشف عن ذائقة فنية وقدرة إبداعية، في غرض أدبي زال واندثر. إضافة إلى أن له العديد من الكتابات منها ما نشر ومنها ما لازال ينتظر في الرفوف وبين الوثائق أو عند الأصدقاء والتلاميذ. ومن كتبه المنشورة «أيام قرطاج فيها وعليها»، و«نصيبي من الرفض. .حوار وشهادات» و«شاشات الثراء سينما التحرير فى أفريقيا» باللغة الفرنسية.

انطلقت علاقة الطاهر شريعة بالسينما -الذي ارتبط به اسمه وكل مسارات حياته- منذ سنة 1940، حينها كان تلميذًا بالمدرسة الصادقية بالعاصمة. التي تخرج منها غالبية النخبة التي ساهمت في بناء الدولة الوطنية الحديثة، وهم الذين وصلوا الماضي بالحاضر، وأسسوا لأنموذج قوامه «التحرير والتنوير» وفق عبارة الشيخ المجدد محمد الطاهر ابن عاشور. في تلك الفترة أتيحت لشريعة وزملائه الفرصة لمشاهدة أول فيلم في حياتهم، «الجنرال شاهين» من إنتاج مصري. هذا الاكتشاف حرك لديه علاقة حب السينما، صلة استمرت وكبرت مع الأيام، لتتخذ فيما بعد شكلا مؤسساتيا، من خلال الانخراط في نوادي السينما، التي بدأت تتكاثر في البلاد حينها، وخلقت حركية ثقافية وفكرية، مصدرها مشاهدة الأفلام ومناقشة مضامينها وكذلك رؤيتها الفنية.

وقد ارتبط اسم الطاهر شريعة بالفن السابع سواء في بلادنا أو في القارة السمراء. فهو منظم الشأن السينمائي بتونس، باعتباره أول من عمل على وضع قاعدة قانونية لهذا القطاع، أسس سنة 1960 مصلحة السينما بكتابة الدولة للثقافة التي كان يشرف عليها آنذاك المثقف ورجل الفكر الشاذلي القليبي. الذي لم يكن مجرد موظف، بل صاحب مشروع ورؤية وقناعة بالدور الذي يمكن أن تلعبه الثقافة في الخروج بالمجتمع

التونسي في تلك الفترة من حالة الوهن والتخلف. فتم تركيز العمل الثقافي إلى جانب المجالات التقليدية على أنشطة أخرى تعرف وقتها بالحديثة مثل الفنون الجميلة والموسيقي والمسرح والسينما. في تلك المرحلة برزت «نجومية» الطاهر الشريعة، من خلال نشاطاته المكثفة في نوادي السينما، فكان أن كلفه القليبي، الوزير/المشروع بالإشراف على بعث إدارة للسينما في الوزارة. «وفي وقت قصير استطاع الطاهر شريعة أن يبني أركان هذه الإدارة، بعد انتخابه لعدد من معاونيه، من بين أحباء السينما ممن كانت له علاقة به، ومنذ العام الأول انطلق عمل هذا الفريق متميزا بقوة التنظيم ونصاعة الأهداف» (2).

ويحسب للرجل تفطنه مبكرا إلى أهمية تهيئة الإطار القانوني للقطاع، قبل التفكير في خلق حركية سينمائية في البلاد، فهو الذي أعد النصوص المنظمة لهذا المجال، لتتم المصادقة عليها بعد ذلك وشهدت ميلادها في العام نفسه الذي ترأس فيه مصلحة السينما.

وقد تتالت إنجازات الطاهر شريعة التقدمية في هذا المجال، جعلته يقدم صحبة نخبة من رفاقه، ومن بينهم الراحل حسن بوزريبة والنوري الزنزوري والمنصف بن عامر، على التفكير في تأسيس تظاهرة سينمائية افريقية في تونس، تجمع أهل القطاع، فكرة حظيت بدعم سلطة الإشراف، وكبر الحلم فيما بعد، وكبرت الفكرة -بمباركة وتأييد من الوزير القليبي- لتصبح مهرجانا للسينما يتجاوز الحدود الوطنية، ويشع على كامل القارة الإفريقية / جنوب الصحراء/ وعلى الوطن العربي.

والسينما لدى شريعة ليست فنا للفرجة فقط، بل هي مشروع ثقافي متكامل، يغذي الروح الوطنية ويساهم في خلق مبادئ الهوية والانتماء. فقد عمل على المساهمة في التأسيس لسينما افريقية تعكس هوية القارة ككل. كما سعى – بكل شجاعة ومغامرة – إلى محاولة فك «الهيمنة السينمائية الغربية» على مسالك التوزيع والانتاج، عبر تأسيس صناعة سينمائية افريقية مستقلة ومتفردة، تتكلم لغة شعوبها وتدافع عن قضاياها، وكانت أولى خطوات هذا البرنامج متمثّلة في بعث «أيام قرطاج السينمائية» ثم مهرجان للسينما الإفريقية بواغادوغو ببوركينافاسو، ثم مهرجان مقديشو بالصومال. وأقدم رفقة السنغالي عصمان صنمبان على إعداد مشروع لتأسيس الفيدرالية الإفريقية للسينما التي اعترفت بها منظمة الوحدة الافريقية ومنظمة اليونسكو. وفي سنة 1970 انتقل إلى باريس ليشرف على قطاع السينما في منظمة الفرنكفونية. دون أن يحوّل البصر، أو يدير ظهره عن قرطاج، التي غادرها سنة 1974 بقرار من الوزير محمود المسعدي.

وبعد مرحلة التأسيس وطنيا وإفريقيا، اهتم شريعة بمساعدة المخرجين والمنتجين الشبان في تونس، وفي هذا السياق لم يكتف بتوجيه السينمائيين الشبان من خلال نوادي السينما، بل جعل من أيام قرطاج السينمائية ورشة للتكوين في مجال السينما التعبيرية أو ما يسمى بسينما المؤلف، من خلال الحلقات التدريبية/ التكوينية، إلى جانب كونها مثلت أيضا فضاء للتلاقي والحوار وتبادل التجارب.

وعن قيمة الرجل وإخلاصه لعمله ولرسالته الثقافية، كتب الأستاذ الشاذلي القليبي، شهادة متفردة وبليغة فذكر : «كان الطاهر شريعة في نضال يومي بأريحية فكرية عالية، جعلته محاورا كفءًا يحظى بالاحترام، لا في تونس فحسب بل أيضا في بلاد المغرب الكبير، وفي المشرق العربي. وكذلك في أوروبا واستطاع أن يجعل لتونس مكانة مرموقة في أوساط السينما الدولية وفي المهرجانات العالمية. بفضل سعة خبرته، وصراحة أرائه – والحق يقال – أيضا بفضل أخلاقياته الكفاحية التي جعلته مناضلا من أجل سينما لا تخضع للمصالح التجارية، خضوعا يردها عن رسالتها الإنسانية. لكل هذه الاعتبارات، لم يكن الطاهر الشريعة فقط الرجل الذي اضطلع باقتدار بتنظيم مهرجان قرطاج -كان معه في ذلك ثلة

من المساعدين يصدق عليهم أيضا الوصف بالمناضلين- بل كان بصورة أعم وأشمل، الدماغ المفكر الذي نظم الشأن السينمائي في تونس، بعد الاستقلال ومكن من جعل السينما في مقدمة وسائل التثقيف على الصعيدين الفني والجماهيري» (3).

يعد الطاهر الشريعة، رمزا للمثقف الملتزم أو العضوي وفق التصور الغرامشي، «جمع من كل شئ بطرف»، على حد تعبير الجاحظ، في حديثه ومسامراته ملاحم و«إمتاع ومؤانسة»، هكذا تحدث عنه تلامذته. رحم الله رجلا من هذه الطينة.

الهوامش والإحالات

1) الصحفي والناقد المصري كمال رمزي
http://www.shorouknews.com/Columns/column.aspx?id=331850&ref=nf
2) مقدمة كتاب «ونصيبي من الرفض»، نشر «دار البستان للنشر»
3) المصدر السابق

السّينما التّونسيّة
شرق / غرب

الهادي خليل (*)

الشَّرْقُ وَالغَرْب :

مَازِلْنَا، كَالعَادَة، نَكْتُبُ هَذَيْنِ المُتَصَوَّرَيْنِ بِحُرُوف التَّاج، نَفْصِلُ الوَاحِدُ مِنْهُمَا عَنِ الآخَر بِفَاصِل أَوْ نُقَرِّبُ بَيْنَهُمَا بِعَلاَمَة وَصْل. وَمَازِلْنَا نُدَاخِلُ بَيْنَهُمَا وَنُقْرِنُهُمَا كَمَا لَوْ أَنَّنَا نَتَصَوَّرُهُمَا دَائِمًا هُوِيَّتَيْن جُغْرَافِيَّتَيْن وَثَقَافِيَّتَيْن مُنْفَصِلَتَيْن، فَنُسَارِعُ، إِمَّا إِلَى المُزَاوَجَة بَيْنَهُمَا لِنُبَيِّنَ عَلَى نَحْو أَفْضَل التَّعَارُض الذِي لاَ يُمْكِنُ تَخَطِّيه، أَوْ إِلَى وَضْعِهِمَا ظَهْرًا إِلَى ظَهْر.

إِنَّ القُطْبِيَّة الثُّنَائِيَّة الضِّدِّيَّة وَالمُزَايَدَات عَنْ صِدَام حَضَارَات هِيَ اليَوْم مَوْضُوعُ السَّاعَة أَكْثَر مِنْ أَيِّ وَقْت مَضَى، خَاصَّةً فِي زَمَن العَوْلَمَة وَعَهْد عَوْدَة الاسْتِعْمَار وَالحَدِيث عَنْ حَتْمِيَّة حُرُوب صَلِيبِيَّة جَدِيدَة بَيْنَ المَسِيحِيِّين وَالمُسْلِمِين. وَلَقَد ازْدَادَ اسْتِفْحَالُ الحِقْد بَعْدَ انْهِيَار المَعْقَل الأَشَدّ رَمْزِيَّة فِي مَشْرِق يَعِيشُ حَالَةَ ذُعْر: نَعْنِي بِه بَغْدَاد. وَتَبْدُو فِلَسْطِين التِي يَنْهَبُهَا وَيُدَمِّرُهَا يَوْمِيًّا المُحْتَلّ الصُّهْيُونِي، نَاحِيَة بَعِيدَة قَرِيبَة فِي آن، عَبْرَ تَدَفُّق الصُّوَر الفَضَائِيَّة النَّاقِلَة لِمَوَاكِب المَوْتَى. أَمَّا لُبْنَان، فَإِنَّهُ تَعَرَّضَ مِنْ جَدِيد إِلَى التَّدْمِير، خِلاَلَ شَهْر جُويلِيَة 2006، مِنْ قِبَل الطَّيَرَان الحَرْبِي الإِسْرَائِيلِي. دَافَعَ عَنْهُ بِالأَمْس -سَنَة 1982 - الفِلَسْطِينِيُّون وَالتَّقَدُّمِيُّون اللُّبْنَانِيُّون وَالعَرَب. أَمَّا بِالأَمْس القَرِيب، فَإِنَّ الذِينَ رَدُّوا المُعْتَدِين عَلَى أَعْقَابِهِمْ هُمْ مُقَاوِمُو "حِزْب الله" بِقِيَادَة الشَّيْخ حَسَن نَصْر الله، "تَشِي غِيفَارَا المُعَمَّم بِالعَمَامَة الشِّيعِيَّة"، كَمَا يَحْلُو لِبَعْضِهِمْ تَصْوِيرُهُ. إِنَّ آمَالاً جَدِيدَة تُولَدُ وَيَتَبَدَّى فِي الأُفُق سَرَابٌ جَدِيد.

إِنَّ الشَّرْقَ لَمَرِيضٌ بِانْتِفَاضَاته الإِيجَابِيَّة وَنَجَاحَاته التِي لاَ تُنْكَر، مِثْلَمَا هُوَ مَرِيضٌ كَذَلِكَ بِقِصَر نَظَرِه وَقِلَّة مُرُونَتِه. أَلْقَى رَئِيس الجُمْهُورِيَّة التُّونِسِيَّة السَّابِق الحَبِيب بُورْقِيبَة خِلاَلَ جَوْلَة فِي الشَّرْق الأَدْنَى خِطَابًا بِأَرِيحَا يَوْم 3 مَارس 1965، كَلَّفَهُ غَضَب وَاسْتِهْجَان عَالَم عَرَبِي قَوْمِي إِلَى حَدِّ النُّخَاع كَانَ يُقْسِمُ بِـ«إِلْقَاء إِسْرَائِيل فِي البَحْر» وَ«إِزَالَة الدَّوْلَة الصُّهْيُونِيَّة مِنْ خَرِيطَة العَالَم».

*) جامعي، تونس

وَقَدْ أَكَّدَ بُورْقِيبَة، مُعْتَرِفًا بِقَرَارِ التَّقْسِيم الصَّادر عَنْ مُنَظَّمَة الأُمَم المُتَّحدة سَنَة 1947، أَنَّ السِّيَاسَة المُتَصَلِّبَة، سِيَاسَة "كُلّ أَوْ لاَ شَيْء"، سِيَاسَة عَقِيمَة غَيْر نَاجِعَة. لَفَتَ النَّظَر، أَيْضًا، إِلَى أَنَّ الهَزَائِم العَسْكَرِيَّة التي تَتَالَتْ عَلَى الجُيُوش العَرَبِيَّة عَائِدَة إِلَى "قِيَادَة خَاطِئَة". أَفْلَتَ بُورقِيبَة، الذي نُعِتَ بِكُلِّ النُّعُوت السَّلْبِيَّة، مَهَانًا مَغْضُوبًا عَلَيْه، مِنَ الإِعْدَام الجَمَاعِي. وَانْدَلَعَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الزَّعِيم المِصْري عَبْد النَّاصر، آنَذَاك، سِجَال أَخَذَ شَكْل حَرْب مَفْتُوحَة، اسْتُنْفِرَتْ فِيه الجَمَاهِير وَوَسَائِل الإِعْلاَم بِطَرِيقَة غَيْر مَسْبُوقَة. يُضِيءُ رُبَّمَا هَذَا الحَدَث التَّوَتُّرَات المُتَقَطِّعَة التي وَسَمَت العَلاَقَات بَيْنَ تُونس وَمِصْر الطَّامِحَة آنَذَاك إِلَى زَعَامَة العَالَم العَرَبِيّ دُونَ شَرِيك.

سَحَرَنَا المَشْرِقُ بِمَقَاهِيه الأَصِيلَة وَرَاقِصَاته السَّاحِرَات، مِثْلَ الخَالِدَات تَحِيَّة كَارْيُوكَا وَسَامِيَة جَمَال وَنَجْوَى فُؤَاد. وَلَقَدْ أَعَادَ السِّينِمَائِيّ التُّونِسي مُخْتَار العجيمي تَشْكِيلَ إِحْدَاثِيَّات هَذَا الجَوّ الرَّائِق وَتَقَاطُعَاته فِي شَرِيطَيْه الوَثَائِقِيَّيْن "أَلْف رَقْصَة وَرَقْصَة شَرْقِيَّة" وَ"شَرْق المَقَاهِي" اللَّذَيْن أُخْرِجَا سَنَة 1999 و2000.

إِنَّنَا يَتَامَى نَجِيب مَحْفُوظ، الرِّوَائِي وَكَاتِب السِّينَارْيُو المِصْري المَوْهُوب الذي تُوُفِّيَ يَوْم 30 أوت 2006. إِنَّنَا يَتَامَى يُوسف شَاهِين، الذي وَدَّعْنَاهُ الوَدَاعَ الأَخِير فِي أَوَاخِر جويلية 2008. مِثْلَمَا كُنَّا يَتَامَى مِنْ قَبْل، وَإِلَى اليَوْم، بِيَارْ بَاوْلُو بَازُولِينِي، المُخْرِج الإِيطَالِي المُنْشَقّ الذي غَابَ عَنَّا سَنَة 1975، وَيَتَامَى عَالِم السِّيمِيَائِيَّات النَّابِغَة، "رُولاَن بَارْت"، الذي وَافَاهُ الأَجَل سنة 1980.

كَيْفَ يَحْيَا السِّينِمَائِيُّونَ التُّونِسِيُّون عَلاَقَتهم بِالغَرْب وَبِالمَشْرِق؟ إِذَا كَانَ المَشْرِق فِي تَصَوُّرَاته الأُسْطُورِيَّة وَالسِّيَاسِيَّة شِبْه غَائِب فِي غَالِبِيَّة الأَفْلاَم التُّونِسِيَّة، فَمَا هِيَ أَسْبَابُ هَذه اللاَّمُبَالاَة؟ هَلْ إِنَّ السِّينَمَا التُّونِسِيَّة سِينَمَا مُنْكَفِئَة عَلَى نَفْسهَا، مُنْفَصِلَة عَنْ مُحِيطهَا العَرَبِيّ؟ هَلْ أَنَّ التُّونِسِيِّين خُلاَسِيُّون مَصِيرًا وَطَبْعًا؟ هَلْ هُمْ مُزْدَوِجُو اللِّسَان، أَبَدِيًّا، هُجَنَاء مُمَزَّقُون بَيْنَ غَرْب قَرِيب مِنْهُم وَعُرُوبَة مُفْتَرَضَة مُخَيِّبَة لِلآمَال فِي خُطَبِهَا وَفِي نَتَائِجِهَا؟ أَنَسِيرُ نَحْوَ أُصُولِيَّة إِسْلاَمِيَّة سَلَفِيَّة هِيَ بَدِيل الخَلاَص الحَقّ مِنْ عَجْز الدُّوَل العَرَبِيَّة المُزْمِن؟ هَلْ يُمْكِنُ لِبِلاَدٍ مِثْل تُونس أَنْ تَتَخَلَّصَ مِنْ وِجْهَتِهَا المُتَوَسِّطِيَّة لِتَنْجَرَّ وَرَاءَ مَوْجَة شُوفِينِيَّة مُتَعَصِّبَة؟

الشَّرَاكَة وَالعِرْفَان:

يَضِلُّ الغَرْب، سَوَاء أَنْظَرْنَا إِلَيْه مِنْ زَاوِيَة الانْبِهَار أَو الرَّفْض، أَوْ مِنْ زَاوِيَة مَانَوِيَّة مُبَسَّطَة، أَوْ مِنْ وِجْهَة مَرِنَة مِعْطَاء، أُفُقًا دَائِمَ الحُضُور فِي السِّينَمَا التُّونِسِيَّة. يُدْرِكُ أَغْلَب السِّينِمَائِيِّين أَنَّ الطَّرَف الغَرْبِي حَيَوِي بِالنِّسْبَة إِلَيْهِم فِي تَمْوِيل أَفْلاَمِهِم، وَهُم الهُجَنَاء الذينَ تَغْلُبُ عَلَيْهِم الفرَنْسِيَّة أَكْثَر مِنَ العَرَبِيَّة، يَعِيشُونَ مُتَنَقِّلِين بَيْنَ ثَقَافَتَيْن وَحَضَارَتَيْن، يُقِيمُونَ بَيْنَ تُونس وَأُورُوبَّا مُرَاوَحَةً، يُصَارِعُونَ عَلَى جَبَهَات عِدَّة بَحْثًا عَنْ مَوَارِدِ إِنْتَاجٍ أَسَاسِيَّة أَوْ تَكْمِيلِيَّة.

سَاعَة حَدِيثِهِمْ عَنِ البُلْدَان الغَرْبِيَّة التي احْتَضَنَتْهُم وَآوَتْهُمْ، يُبْدِي أَغْلَب السِّينِمَائِيِّينَ التُّونِسِيِّين اعْتِرَافًا مَلْحُوظًا بِالجَمِيل. فَعِنْدَمَا يَتَكَلَّمُ مَحْمُود بن مَحْمُود عَنْ بَلْجِيكَا، أَيْنَ يَعِيشُ وَيَعْمَلُ، لاَ يَتَكَلَّمُ عَنْ بَلَد أَجْنَبِيّ بَلْ عَنْ وَطَن آخَر أَثَّرَ فِيه تَأْثِيرًا بَالِغًا وَكَانَ لَهُ الفَضْلُ فِي نَحْت مَسِيرَته السِّينِمَائِيَّة وَالإِنْسَانِيَّة. يَقُولُ: "إِنَّ بَلْجِيكَا تَقِينَا مِمَّا هُوَ فِي عُرُوبَتِنَا رَدِيء. وَهُوَ مَا لاَ تَسْتَطِيعُهُ بَارِيس التي أَصْبَحَتْ مَدِينَة عَرَبِيَّة. فَبَلْجِيكَا هِيَ الشَّمَال، هِيَ البُرُوفَانْس، هِيَ الهُدُوء الذي يَحْفَظُنَا مِنْ مَتَاهَات العَالَم الخَارِجِيّ. يُمْكِنُنَا فِيهَا "أَنْ نَغُوصَ إِلَى الأَعْمَاق". أَنَا لاَ أَسْتَطِيعُ أَنْ أَكْتُبَ الشَّيْء نَفْسه فِي بَارِيس أَوْ فِي تُونس. يَقُولُ لَنَا الجَمِيع "مَاذَا تَفْعَلُونَ هُنَاك؟ هَيُّوا إِلَى بَارِيس، فَفِيهَا يَحْدُثُ كُلّ شَيْء مُهِمّ. إِنَّ بُرُوكْسل شَبِيهَة بِمَنْزِل فَسِيح أَسْكُنُهُ وَحْدِي، إِنَّهَا مِحْرَاب لِلانْبِعَاث" (1).

إِنَّ هَذَا الجِيل مِنَ السِّينِمَائِيِّين التُّونِسِيِّين وَالعَرَب الذينَ تَرَبَّوْا عَلَى إِحْدَاثَاتِ المَنْفَى، مِثْل النَّاصِر الكتَارِي وَنَاجِيَة

بنْ مَبْرُوك وَالنَّاصر خمير وَالطَّيِّب الوحيشي وَالفلسْطيني ميشَال الخلائِفي وَغيْرهمْ، قَدَّمَ الكثير للسِّينمَا. لذا فإنَّهُ لَمِنَ الغَريب أنْ يَتمَّ إغْفَالُ عَطائهمْ في الشَّريط الوَثائقيّ الذي أخْرَجَهُ، سَنَة 1987، فَريد بُوغْدير وَالمَوْسُوم بـ"كَاميرَا عَربيَّة"، وَهُوَ تَتمَّة لشَريطَ "كَاميرَا إفْريقيَا" الذي أُخرجَ قبْلَ ذَلكَ بثلاث سَنوَات. اكْتفَى بُوغْدير بتأثيث عَمَله بصُوَر ثَابتَة لِهَؤُلاء السِّينمَائيِّين المَغَاربيِّين وَالعَرَب الذينَ اتَّخذُوا منَ الخَارج مَقرًّا لَهُمْ، لَكنْ دُونَ أنْ يُعْطي لنَفْسه الوَقْتَ الكَافي لتَحْديد خُصُوصيَّات تَجْربَة كُلِّ وَاحد منْهُمْ. في شَهَادَته المُقْتضَبَة جدًّا، يَسْتعْملُ ميشَال الخلائِفي، المُقيم ببَلْجيكَا، صيغَة رَشيقَة لتَلْخيص هَذه العَلاقَة بالغَرْب: "إلَى يَوْم النَّاس هَذا، لَمْ نَنْتعشْ إلاَّ تَحْتَ الاحْتلال أوْ في المَنْفَى". وَلَقَدْ تَبنَّى المُنتج التُّونسي حسَنْ دَلْدُول الذي يُقيمُ هُوَ أيْضًا ببرُوكْسل، وَاضعًا قَدَمًا في تُونس وَأخْرَى في بَلْجيكَا، نَفْس المَوْقف، جَاعلاً منْ هَذا التَّفَاعُل بيْنَ فَضَاءيْن مُخْتَلفَيْن تَمَامَ الاخْتلاف قَادح حَرَكيَّته النَّشيطَة.

إذَا تَرَكَ المَرْءُ بلادَه وَقرَّرَ أنْ يُغيِّرَ الأجْوَاء، فَمَا ذَلكَ إلاَّ لأنَّ أسْبَابًا قَاهرَة تَقفُ وَرَاءَ رَحيله. هُنَاكَ في المَقَام الأوَّل وَطأة الوَاقع العَرَبي المَاحق المُؤْلم. فَفي "كَاميرَا عَربيَّة"، يَتَّفقُ أغْلَب الذين تَمَّ اسْتجْوَابُهُمْ عَلى أنَّ "الإنْسَان العَرَبيّ غُلبَ عَلى أمْره". فَالجزَائريّ مُحَمَّد الأخْضَر حَامينَة، مُخْرج "ريح الأوْرَاس" (1966) وَ"يَوْميَّات سَنَوَات الجَمْر" (1975) خَاصَّة، يَتَحدَّثُ عَنْ "هَزيمَة". أمَّا بنْ مَحْمُود، فَيلحُّ عَلى عبَارَة "إهَانَة". وَبالنِّسْبَة إلَى النُّوري بُوزيد، المَنْفي في الدَّاخل، وَالذي لَمْ تُرَاوِدهُ أبدًا فكْرَة الرَّحيل، فَإنَّهُ يُلاحظُ أنَّ الأمْرَ لا يَتعلَّقُ لا بهَذا وَلاَ بذَاك وَإنَّمَا بـ"انْفجَار الذَّاكرَة العَرَبيَّة كُلِّيًا".

قَرَّرَ الكَثيرُ منَ السِّينمَائيِّين الذينَ مَازَالُوا شُبَّانًا، وَقدْ ذَهَبُوا للدّرَاسَة في بُلْدَان أورُوبيَّة مثْل فرَنْسَا وَإيطَاليَا وَبَلْجيكَا، وَارْتبَطُوا بنسَاء أجْنبيَّات، أنْ يَعيشُوا هُنَاكَ بَحْثًا عَنْ فَضَاءَات أرْحَم وَهَيَاكل إنْتَاج رُبَّمَا تُمكِّنُهُمْ منَ العُثُور عَلى شُرَكَاء فَاعلين، بالتَّوَازي مَعَ الدَّعْم الذي يُمكنُ أنْ تُقَدِّمَهُ لَهُمْ وزَارَة الثَّقَافَة وَالمُحَافَظَة عَلى التُّرَاث. وَمَهْمَا كَانَت الاحْتجَاجَات الدَّائمَة وَالاحْترَازَات المُتزَايدَة التي تَتْبَعُ، كُلَّ عَام، نَتَائج لَجْنَة الدَّعْم، فَإنَّ مُسَاهَمَة الدَّوْلَة هَذه تَبْقَى حَافزًا حَيَويًّا رَغْم أنَّهَا غيْر كَافيَة.

يَفْرضُ الإنْتَاجُ المُشْتَرك نَفْسه باعْتبَاره ضَرُورَة حَيَويَّة شَملَتْ جُلَّ القطَاعَات. وَإذَا كَانَ العَرَبُ قَدْ تَرنَّمُوا، طيلَة عُقُود، بشعَارَات منْ قَبيل "إنْشَاء سُوق عَرَبيَّة مُشْتَرَكَة" وَ"تَطْوير إنْتَاج عَرَبيّ مُشْتَرَك في مَجَالاَت الفُنُون وَالثَّقَافَة"، بَقيَتْ دُونَ جَدْوَى، فَلمَ نَعيبُ عَلى السِّينمَائيِّين التُّونسيِّين الاسْتنْجَادَ بشُرَكَاء غَرْبيِّين؟ إنَّ سُوءَ الفَهْم وَالشُّكُوك وَالاتِّهَامَات التي يُثيرُهَا الإنْتَاج المُشْتَرك مُغَالٍ فيهَا. أنْ نَتَصوَّرَ أنَّ المُمَوِّل الغَرْبي لا يُسْندُ إلاَّ المُخْرجين الطَّيِّعين المُسْتكينين الذين يَسْتَجيبُونَ دُونَ حَرَج إلَى أهْوَائه وَتَصَوُّرَاته، اعْتقَاد سَاذج. إذَا أبْدَى مُخْرج اسْتعْدَادًا للانْبتَات وَالتَّنَصُّل منْ هُويَّته بتَزْيين فيلمه ببَرَاقش منَ الغَرَائبيَّة عَلى النَّمَط الاسْتشْرَاقي الغَرْبي، فَلأنَّهُ، بكُلِّ بَسَاطَة، في تَكْوينه وَتَرْبيَته وَطَبْعه، مُؤَهَّلٌ لكُلِّ التَّوَاطُؤَات، مَهْمَا كَانَ نَوْعُهَا وَحَجْمُهَا.

إنَّهُ لَمنْ بَاب الإسَاءَة لبَعْض سينمَائيِّينَا أنْ نُلَمِّحَ إلَى "أنَّهُمْ جَميعًا مُسْتَعدُّونَ لبَيْع ضَمَائرهمْ لجَمْع أرْصدَة مَاليَّة أيْنمَا وَجَدُوهَا حَتَّى في إسْرَائيل". لَمْ يَجد الطَّيِّبُ الوَحيشي للاسْتهْزَاء منْ هَذا المَوْقف، أثْنَاء نقَاش في تُونس عَنْ وَاقع السِّينمَا التُّونسيَّة، غَيْر الجُمْلَة التَّاليَة التي نَطَقَ بهَا في تَمَام الجدّيَّة: "إذَا كُنْتُمْ تَرَوْنَ أنَّنَا مُبَاعُونَ بثَمَن بَخْس للغَرْب، فَلْتَشْتَرُونَا أنْتُمْ إذَنْ". مثْلَمَا يُعَدُّ منْ غَيْر اللاَّئق أنْ نَعْتَبرَ كُلَّ المُنْتجين الأجَانب منَ الاسْتعْمَاريِّين الجُدُد الذينَ لاَ هَمَّ لَهُمْ غَيْر تَأْبيد صُورَة سيَاحيَّة عَن بُلْدَاننَا، مُتَنَاسين أنَّ بَعْض المُنْتجين الأورُوبيِّين يَمْلكُونَ ثَقَافَة فَنيَّة وَجَمَاليَّة وَاسعَة وَأخْلاَقًا مهَنيَّة لاَ مَطْعَن فيهَا

وَاسْتِعْدَادًا صَادِقًا لِدَعْمِ التَّعَاوُنِ بَيْنَ الشَّمَالِ وَالجَنُوبِ. إِنَّ المُعْطَى الوَحِيدَ الذِي يُمْكِنُ أَنْ يُشَرِّعَ، إِنْ لَمْ نَقُلْ يُبَرِّر، حِدَّةَ هَذِهِ الاتِّهَامَاتِ الصَّادِرَةِ مِنَ الجُمْهُورِ الوَاسِعِ نَحْوَ السِّينِمَائِيِّينَ التُّونِسِيِّين، هُوَ دُونَ شَكٍّ عَدَمُ التَّنَاسُبِ بَيْنَ التَّمْوِيلاَتِ المُجَمَّعَة، مِنْ هُنَا وَهُنَاك، وَالمُسْتَوَى المُتَرَدِّي لِبَعْضِ الأَفْلاَم. تَرْتَفِعُ، لِهَذَا السَّبَب، الأَصْوَاتُ أَعْلَى فَأَعْلَى، حَتَّى فِي مَجْلِسِ النُّوَّاب، لِلتَّنْدِيدِ بِـ"تَبْذِير" وَ"تَبْدِيد المَال العَام" فِي قِطَاعٍ يَعِيشُ مُنْذُ سَنَوَاتٍ حَالَةَ تَقَهْقُرٍ مُحَيِّرَة.

يَتَحَمَّلُ السِّينِمَائِيُّون التُّونِسِيُّون قِسْطًا مِنَ المَسْؤُولِيَّةِ فِي هَذَا الجَوِّ المُتَوَتِّرِ غَيْرِ المُلاَئِمِ لِلْحِوَارِ وَتَقْرِيبِ وِجْهَاتِ النَّظَر. فَمَا أَنْ تُرْفَضُ أَشْرِطَتُهُمْ مِنْ قِبَلِ لَجْنَةِ الاخْتِيَارِ فِي مَهْرَجَان "كَانْ" السِّينِمَائِي، حَتَّى يُعْلِنُوا الحَرْبَ عَلَى "الغَرْب العُنْصُرِي الذِي لاَ يُحِبُّ العَرَب". يَسْكُتُونَ، أَوْ يَتَظَاهَرُونَ بِالسُّكُوت، عَنْ حَقِيقَةٍ مَفَادُهَا أَنَّ مَهْرَجَان "كَان" الدُّوَلِي تَوَّجَ عَدَدًا لاَ يُسْتَهَانُ بِهِ مِنْ جَيِّدِ الأَشْرِطَةِ الإِفْرِيقِيَّةِ التِي كَانَتْ تَسْتَحِقُّ ذَلِكَ التَّتْوِيجَ بِامْتِيَاز. لاَ يَلِيقُ التَّسَتُّر، دَوْمًا، وَرَاءَ تَعِلاَّتٍ وَاهِيَةٍ كَمَا يَفْعَلُ بَعْضُ المُخْرِجِين، قَائِلِين: "إِنَّ ضُغُوطًا وَمُنَاوَرَاتٍ مُورِسَتْ لِرَفْضِ أَشْرِطَتِهِمْ". أَنْ يَبْحَثَ المُخْرِجُ عَنِ انْتِشَارِ عَمَلِهِ دُوَلِيًّا، فَذَلِكَ أَمْرٌ مَشْرُوع، لَكِنْ عَلَيْهِ أَنْ يَبْقَى مُتَوَاضِعًا أَيْضًا وَأَنْ يَتَجَنَّبَ النَّظَرَ إِلَى أَعْمَالٍ لاَ قِيمَةَ لَهَا عَلَى أَنَّهَا فُتُوحَات. إِنَّ بَعْضَ السِّينِمَائِيِّينَ التُّونِسِيِّين يُحِيطُونَ أَنْفُسَهُم بِهَالَةٍ لاَ مُبَرِّرَ لَهَا. يُمْكِنُ لِتُونِس أَنْ تَفْخَرَ بِأَنَّهَا أَنْتَجَتْ أَفْلاَمًا لاَ تُنْسَى، لَكِنَّهَا، مَعَ ذَلِكَ، لَمْ تُنْجِبْ مُخْرِجِينَ مِنْ طِينَةِ الجَزَائِرِي الأَخْضَر حَامِينَة وَالمَالِي سُلَيْمَان سِيسِي أَوِ الإِيرَانِي عَبَّاس كِيُورَاسْتَامِي.

مِنَ المُمْكِن، فِي ضَوْءِ الأَفْلاَمِ المُنْجَزَة، أَنْ نُقَيِّمَ بِأَكْثَرِ وَاقِعِيَّةٍ وَأَقَلِّ حَسَاسِيَّةٍ العَلاَقَاتِ بَيْنَ الغَرْبِ وَالعَرَب. وَإِذَا كَانَتِ السِّجَالاَتُ الشُّوفِينِيَّةُ بَيْنَ هَذَا وَذَاكَ هِيَ، فِي غَالِبِ الأَحْوَال، غَيْرَ مُفِيدَة، فَإِنَّ فَحْصًا نَابِهًا لِبَعْضِ الأَفْلاَمِ التُّونِسِيَّة، يُتِيحُ لَنَا التَّعَرُّفَ عَلَى تَنَوُّعِ الرُّؤَى التِي يَحْمِلُهَا السِّينِمَائِيُّون التُّونِسِيُّونَ عَنِ الغَرْبِ وَالشَّرْق.

تم اخْتِيَارُنَا عَلَى مُقَارَبَةِ السِّينِمَائِيِّين الخَمْسَة الآتِي ذِكْرُهُمْ: رِضَا البَاهِي وَالنُّورِي بُوزِيد وَالفَاضِلْ الجعَايِبِي وَمَحْمُود بِنْ مَحْمُود.

أ- رِضَا البَاهِي: خُلاَسِيٌّ عَاشِق

يَعْشَقُ رِضَا البَاهِي السِّينِمَا وَيَكْرَهُ المَعَازِلَ وَالحَوَاجِزَ المُقَامَةَ بَيْنَ الحَضَارَاتِ وَالشُّعُوب. فَأَفْلاَمُهُ عَابِقَةٌ بِالشَّوَاهِدِ التِي يَجْعَلُ مِنْهَا ثَابِتًا مِنْ ثَوَابِتِ أُسْلُوبِهِ وَسِمَةً مِنْ سِمَاتِ مُرَاوَدَةِ سِيرَتِهِ الذَّاتِيَّة. إِنَّ عِشْقَ السِّينِمَا، بِالنِّسْبَةِ إِلَيْه، إِلْغَاءٌ لِلْحُدُودِ وَهَذِهِ هِيَ كَلِمَةُ السِّرِّ التِي تَجْعَلُهُ مَوْجُودًا عَلَى أَكْثَرَ مِنْ وَاجِهَة، سَوَاءٌ فِي تُونِس أَوْ خَارِجَهَا. حُبُّ السِّينِمَا هُوَ الذِي يُحَصِّنُكَ ضِدَّ الهُوِيَّةِ المُغْلَقَةِ وَيَفْرِضُ عَلَيْكَ، فِي الوَقْتِ نَفْسِه، أَنْ تَحْتَفِيَ بِإِخْلاَصٍ وَشَوْقٍ بِوَطَنٍ مُتَخَيَّل، مُتَعَدِّدِ الامْتِدَادَاتِ وَالأَطْرَاف. إِنَّ السِّينِمَا، فِي نَظَرِ البَاهِي، مَدْرَسَةُ الحَيَاةِ بِامْتِيَاز. إِذَا عَرَفَ كَيْفَ يَتَمَاسَكُ وَيَتَدَبَّرُ أَمْرَهُ أَفْضَلَ مِنْ غَيْرِهِ وَأَنْ يَعْقِدَ صِلاَتٍ عَدِيدَةً وَصَدَاقَاتٍ فِي كُلِّ أَصْقَاعِ العَالَم، وَهَا قَدْ مَضَى عَلَى رِحْلَتِهِ أَكْثَرَ مِنْ ثَلاَثِينَ عَامًا، فَلِمَ يُحْسَدُ عَلَى ذَلِكَ؟

هُنَا وَهُنَاك:

تَمَّ، فِي تُونِس، تَبْدِيدُ مَكَاسِب سِينِمَائِيَّة عَدِيدَة كَانَتْ ثَمْرَةَ إِرَادَةٍ سِيَاسِيَّةٍ وَثَقَافِيَّةٍ مُتَبَصِّرَة، مِثْلَ السَّاتْبَاك وَمُرَكَّبِ مَخَابِرِ قَمَّرْت التِي كَانَتْ هِبَةً مِنَ السَّمَاءِ لاَ بِالنِّسْبَةِ إِلَى السِّينِمَائِيِّينَ التُّونِسِيِّين فَقَطْ، وَإِنَّمَا بِالنِّسْبَةِ إِلَى السِّينِمَائِيِّينَ المَغَارِبِيِّين أَيْضًا. يَبْدُو عُشَّاقُ السِّينِمَا، حَالِيًّا، فِي حَالَةِ حِدَاد. فِي الشَّرِيطِ الطَّوِيلِ الخَامِسِ لِرِضَا البَاهِي، الذِي أَخْرَجَهُ سَنَةَ 2002، بِعُنْوَان "صُنْدُوق عَجَبْ"، لاَ تَتَعَلَّقُ المَسْأَلَةُ الجَوْهَرِيَّةُ

المَطْرُوحَة بتَعَقُّد زَوَاج مُخْتَلط وَلاَ بتَسَلُّط أَب عَنِيف، وَإنَّمَا بالسِّينمَا فِي حَدِّ ذَاتهَا، إذْ يُعِيدُ رَؤُوف (عَبْد اللَّطِيف كشِّيش) الذي أصِيبَ إصَابَة قَاتلَة فِي حَادث مُرُور، مُشَاهَدَة لفَافَات أشْرطَة سَلْبيَّة مُهْمَلَة فِي مَخَابر قَمَّرت المَهْجُورَة. وَتَسْتَعْرضُ الكَاميرَا ببُطْء مُعَلَّقَات أفْلاَم قَديمَة مُلْصَقَة عَلَى الحَائط لتَمُرَّ، بَعْدَ ذَلكَ، عَلَى مَشْهَد مَقْبَرَة وَاسعَة شَوَاهد قُبُورهَا اللَّوَاقط الهَوَائيَّة الرَّقْميَّة. وَفِي شَريط "العَتَبَات المَمْنُوعَة"، يُعْطِي مُجْتَمَع صَفْوِي مُنَافق لنَفْسه حَقّ مُحَاكَمَة شَابّ عَاطل عَن العَمَل يَخْتَرقُ حَيَاتَهُ وَمُخَيِّلَتَهُ سَيْلٌ منَ الأشْرطَة التِّجَاريَّة الخَليعَة، غَرْبيَّة كَانَتْ أوْ مصْريَّة أوْ هنْديَّة، تُزيِّن جُدرَان قَاعَات السِّينمَا وَشَاشَاتهَا.

إنَّ شَريط "صَنْدُوقْ عجَبْ" يُوَاجهُ أصْحَابَ القَرَار وَالحُكَّام بطَرْح هَذَا السُّؤَال المُلحّ: "مَاذَا قَدَّمْتُمْ فعْلاً للْمُحَافَظَة عَلَى أسُس بُنْيَتنَا التَّحْتيَّة السِّينمَائيَّة الوَطَنيَّة وَللتَّصَدِّي لغَزْو الأفْلاَم الأجْنَبيَّة الرَّخيصَة؟ عَلَيْنَا أنْ نَقْرَأ شَريطَي "العَتَبَات المَمْنُوعَة" وَ"صَنْدُوق عجَبْ" عَلَى أنَّ الوَاحد منْهُمَا امْتدَادٌ للآخَر. فَالحَمَاسَةُ وَالجُرْأةُ وَالتَّمَرُّد، فِي الشَّريط الأوَّل، يُضيءُ النَّغْمَة الوَاهنَة المَريرَة التي تُمَيّزُ الشَّريط الثَّانِي.

تَبْدُو سينمَا البَاهي مُنْسَجمَةً مُتَنَاغمَة. لَمْ تَكُنْ هُنَاكَ، فِي مَسَاره، مَرْحَلَةُ الْتزَام سيَاسي تَلَتْهَا مَرْحَلَةُ انْكفَاء عَلَى "الأنَا"، وَإنَّمَا نَجدُ، فِي أفْلاَمه، مَدًّا وَجَزْرًا مُحَيّرَيْن بَيْنَ مَا هُوَ جَوَّاني بَاطني وَمَا هُوَ بَرَّاني خَارجي، بَيْنَ إرَادَة فَهْم الذَّات وَفَهْم الآخَرين، سَوَاءٌ أكَانُوا فرَنْسيِّين أوْ فلَسْطينيِّين أو إسْرَائيليِّين. لَيْسَت المَشَاغلُ وَالمَوَاضيعُ هيَ التي تَغَيَّرَتْ وَإنَّمَا مَا تَغَيَّرَ هيَ المُعَالَجَةُ السِّينمَائيَّة ذَاتُهَا. ابْتَدَأتْ مَسيرَةُ المُخْرج بحَمَاس الشَّبَاب وَصدْق المُبْتَدئين بشَريطَيْن هَامَّيْن، "العَتَبَات المَمْنُوعَة" (1972) وَ"شَمْسُ الضِّبَاع" (1978)، لتُوَاصلَ طَريقَهَا عَلَى نَحْوٍ غَيْر مُتَعَادل مُنْشَغلَة مَوَاضيع سَاخنَة آنيَّة.

لاَ يَقفُ الحوَار، فِي كُلِّ أشْرطَة البَاهي، مَعَ الغَرْب أوْ مَعَ الشَّرْق الأدْنَى، عنْدَ حُدُود كَوْنه مَوْضُوعًا، بَلْ يَمْتَدُّ إلَى المُمَثِّلين. فَفِي "شَمْس الضِّبَاع"، عَهدَ المُخْرج بالدَّوْر الرَّئيس للْمُمَثِّل المصْري مَحْمُود مُرْسي، وَفِي شَريط "المَلاَئكَة" عَوَّلَ عَلَى مُمَثِّلَيْن مصْريَّيْن آخَرَيْن هُمَا مَديحَة كَامل وَكَمَال الشِّنَّاوي. لَقَدْ تَمَلَّكَتْهُ رَغْبَةٌ دَائمَة فِي تَجَاوُز مَحَلِّيَّة ضَيِّقَة عَلَى الطَّريقَة التُّونسيَّة. كَانَتْ مصْر غَوَايَة ثَابتَة فِي مَسيرَته. وَكَانَ الغَرْبُ أفُقًا مُرْتَقَبًا وَمَرْجُوًّا، إذ اسْتَنْجَدَ بمُمَثِّلين وَسَمُوا فتْرَة شَبَابه وَحَلُمَ طَويلاً بتَصْويرهمْ. وَهَذَا مَا حَصَلَ فعْلاً مَعَ المُمَثِّل الإيطَالِي الأمْريكي "بَانْ غَازَارَا" وَالبريطَانيَّة "جُولي كريسْتي" فِي شَريط "وَشْمٌ عَلَى الذَّاكرَة" (Champagne amer) الذي صُوِّرَ سَنَة 1988. وَلَقَدْ بَلَغَتْ سَعَادَتُهُ مُنْتَهَاهَا عنْدَمَا قَبلَ «بَانْ غَازَارَا»، صَديقُهُ وَأحَد المُمَثِّلين المُفَضَّلين عنْدَ المُخْرج «جُونْ كَاسَافَاتسْ»، أنْ يُمَثِّلَ مَعَهُ ثَانيَةً فِي شَريط «الخُطَّاف لاَ يَمُوتُ فِي القُدْس» إلَى جَانب المُمَثِّل وَالمُنْتج الفَرَنْسي «جَاكْ بيرَانْ». أنْجَزَتْ أفْلاَمُهُ حُلْمًا مُلحًّا وَسَمَ مُرَاهَقَتَهُ: الوُقُوفُ وَرَاءَ الكَاميرَا لمُشَاهَدَة النُّجُوم، العَرَب وَالغَرْبيِّين، الذينَ أنْعَشُوا مُخَيِّلَة شَابٍّ مُتَيَّمٍ بالفَنِّ السَّابع.

إنَّ التَّفْكير مُتَعَدِّد الأبْعَاد الذي يُثيرُهُ حَوْلَ الغَرْب وَالعَالَم العَرَبيّ لَيْسَ فِي الوَاقع غَيْر طَريقَة لمُسَاءَلَة بَلَده الأصْليّ عَنْ نَقَائصه وَعُيُوبه. يُهَاجمُ، فِي «شَمْس الضِّبَاع»، السِّيَاحَة عَبْرَ يَوْميَّات قَرْيَة تُونسيَّة سَاحليَّة، تُشَيَّدُ فيهَا بُنْيَة تَحْتيَّة فُنْدُقيَّة، مُدينًا، خَاصَّةً، نفَاقَ الخطَاب الحُكُومي الرَّسْميّ الذي يَتَحَدَّثُ عَن «الاتِّصَال المُبَاشر» مَعَ المُوَاطنين فِي حين يَحْبسهُمْ وَرَاءَ أسْلاَك فِي دَوْر المُتَفَرِّجين غَيْر المَرْغُوب فيهمْ.

الثُّنَائيَّة الشَّائكَة:

لَجَأَ البَاهي إلَى المَغْرب بَعْدَ أنْ مُنعَ تَصْويرُ فيلمه "شَمْسُ الضِّبَاع فِي تُونس"، وَهُوَ فيلم وَقَعَ تَدَاوُلُهُ

كثيرًا في نوادي السينما والأوساط العمالية والطلابية المناضلة. يمكن أن يكون شريط "شمس الضباع" مثنويًا بسبب التركيز المفرط على إدانة الكولونيالية الجديدة وشراهة رأس المال الأجنبي المباركة من قبل السلطات القائمة وبسبب عدم إظهار فوائد النشاط السياحي العائدة على نمط حياة السكان. ويمكننا كذلك ألاّ نتعاطف مع الشخوص النمطية، زيادة على اللزوم، مثلما يشير إلى ذلك الناقد الجزائري رضا بنسماعية (2). لكن الشريط يمتاز بشجاعة وصدق لا يمكن إنكارهما.

إنّ الاحتراز الوحيد الذي ربّما يثيره هذا العمل، هو، فيما يبدو، التناقض الداخلي الذي يخترق أفلمته. كيف يمكن أن ندين ظاهرة "تحويل البلد إلى بطاقات بريدية سياحية" باختيار إخراج يعجّ بالزخارف الفولكلورية اللمّاعة؟ إذا كان رضا الباهي في "العتبات الممنوعة" استغلّ فقر الموارد المالية والتقنية لإيجاد صياغة فيلمية تتميّز بالجذب والحذق المبهرين، فإنّه، في "شمس الضباع"، نحا، عكس ذلك، منحى البهرجة والتزويق.

ليس بالإمكان بتاتًا الآن إنجاز شريط مثل "العتبات الممنوعة". ففي نهاية الستينات وبداية السبعينات، كانت "خصاصة" السينما التونسية عاملاً محدّدًا دفع بعض الشبّان الموهوبين المندفعين مثل حمّادي غلالة ("المرهقون") والمنصف بن مراد ("الملك") وعبد الوهاب بودن ("صراع") وفتحي كميشة ("الوهم الكبير") إلى اختراق المحرّمات وتحدّي النظام الحاكم. كان التصوير السينمائي، آنذاك، رديف عملية نهب وكانت الصور، وهي وليدة تعطش للتعبير عن الرأي، تتفتّح حسب رسوم مجوّدة تجويدًا محكمًا. أمّا الآن فإنّ "ضعف الإمكانات" و"الفقر" مولّدان للشعور بالخجل والحرمان. إنّ هذه السينما "الفقيرة" لم تعد ممكنة اليوم، لا لأنّ الأزمنة والأحقاب والأجيال قد تغيّرت، ولكن لأنّ مشاغل وضوابط وعقليات جديدة أصبحت تحكم الوسط السينمائي التونسي.

لم يحظ، للأسف، شريط "وشم على الذاكرة" بكلّ الاهتمام الذي يستحق. يتناول، من خلال نظرتين متقاطعتين، نظرة جيل من الشباب التونسي لقيط، مثنوي اللسان، في فجر الاستقلال، عن الاستعمار وعن إرثه، ونظرة ابن معمّر يدعى "بول ريفيار"، لا يريد أن يقبل أنّ ساعة الرحيل قد دقّت وأنّ الاحتلال الفرنسي لتونس غدا ماضيًا. يستعدّ والداه لمغادرة الأرض التي قضيا عليها سنوات طوال رائقة في حين يسعى ابنه لصنع ساعة عملاقة في المستوطنة، كما لو أنّه يريد الهروب من حركة التاريخ التي لا ترحم وإيقاف عجلة الزمن.

إنّ الشريط مثير لأنّه يتناول قضية نهاية العهد الاستعماري وحصول تونس على الاستقلال سنة 1956، لا من وجهة نظر المستعمرين فقط، ولكن من وجهة نظر المستعمرين أيضًا. يعيش الطرفان هذا الحدث على أنّه انفصال مؤلم.

يقول رضا الباهي: "أريد أن أحكي أنّنا، في الليل، نحلم أنّنا فرنسيون، وفي النهار، نعيش تونسيين. لقد ترك رحيل الفرنسيين آثاره هنا وجعل منّا لقطاء. كما أرى أيضًا أنّ التعبير عن الألم الذي شعر به المعمّرون، وهم يغادرون البلاد، يجب أن يعبّر عنه عربي". ويضيف: "لقد كان المعمّر، بالنسبة إلينا، جذّابًا مقلقًا، خلاّبًا مخيفًا في آن. لقد هزّ فينا صورة الأب تاركًا وراءه جيلاً ضائعًا" (3).

إنّه لضروري أن يعكّر السينمائي صفو المعطيات وأن يهزّ الأفكار الشائعة وأن يخلق بين الناس جدلاً. كانت قضية العلاقة الشائكة الملتوية الغامضة بين عدوّين متلازمين، محور فيلم "الخطاف لا يموت في القدس"، وهو الشريط الطويل الرابع لرضا الباهي، تمّ إخراجه،

سَنَة 1995، عَلَى إِثْر مُعَاهَدَات السَّلَام بَيْنَ الإِسْرَائِيلِيِّين وَالفلسْطينيِّين سَنَة 1993. وَفِي إِطَار سِينمَا تُونسيَّة لاَ صلَةَ لَهَا تُذْكَرُ بالسِّيَاق العَرَبِيّ، أَرَادَ البَاهي أَنْ يُعَبِّر عَنْ رَأْيه فِيمَا يَخُصّ الصِّرَاع الإِسْرَائِيلِيّ-الفلسْطينيّ وَأَنْ يُلْقِي الأَضْوَاءَ عَلَى بَعْض التَّحَوُّلاَت المُؤْلِمَة التي بَدَأَتْ تَأْخُذُ شَكْلَهَا فِي شَرْق أَوْسَط مُضْطَرب. لَقَد اتُّهِمَ الشَّريطُ بكَوْنه "مُتَوَاطِئًا"، "انْهزاميًا"، "مُتَسَامحًا مَعَ الكيَان الصُّهْيُوني تَسَامُحًا مُفْرطًا". تَبْدُو لَنَا هَذه التُّهْمَةُ قَاسيَة. فَعنْدَمَا يَتَعَلَّقُ الأَمْرُ بسَبْر مُخْتَلَف رُدُود الفعْل فِي أَوْسَاط الشَّعْب الفلسْطينيّ، يَتَأَنَّى المُخْرج، حَتَّى منْ خلاَل الوَثَائق التِّلْفزيَّة المُدْمَجَة فِي الشَّريط، ليُؤَكِّدَ أَنَّ السَّلاَمَ إِشْكَاليٌّ وَأَنَّهُ يُثيرُ التَّفَاؤُلَ وَالأَمَل، وَلَكنَّهُ يُثيرُ أَيْضًا الشُّكُوك وَالاحْترَاز.

إِنَّ فَائدَة هَذَا الشَّريط لاَ تَكْمُنُ، جَوْهَريًا، فِي اسْتِتْبَاعَاته السِّيَاسيَّة وَلَكنْ فِي عَمَليَّة التَّخْصيب السِّينمَائيّ. إِذْ يَلْجَأُ البَاهي، غَالبًا، إِلَى شَذَرَات فيلْميَّة مُخْتَارَة قَصْدَ إِدَانَة الخُرُوق وَالمَظَالم الاجْتمَاعيَّة بمُخْتَلَف أَشْكَالهَا، كإِحَالَته، مَثَلاً، عَلَى شَريط "دُعَاءُ الكَرَوَان" الذي أَخْرَجَهُ هُنْري بَرَكَات سَنَة 1959، عَنْ رِوَايَة للْكَاتب المصْري طَه حسين. تَضْمينٌ غَرَضُهُ التَّأْكيد عَلَى أَنَّ هَذَا العَالَم العَرَبيّ الذي مَازَالَ يَجُرُّ وَرَاءَهُ مَشَاكل الدم وَالشَّرَف وَالاقْتصَاص وَقُرُونًا من اسْتعْبَاد النِّسَاء، قَدْ أَنْتَجَ هَزِيمَتَهُ الذَّاتيَّة وَحَكَمَ عَلَى نَفْسه بالتَّخَلُّف وَالظَّلاَميَّة. كَمَا وَظَّفَ المُخْرج أَيْضًا لَقَطَات تَلْفزيَّة مُعَبِّرَة وَمُنْسَجمَة تَمَام الانْسجَام مَعَ سيَاق الفيلم كَكُلّ، كَتلْكَ اللَّقْطَة التي نَرَى فيهَا امْرَأَة فلسْطينيَّة تَشْعُرُ، وَهيَ تَتَحَدَّثُ إِلَى الكَاميرَا، بالتَّضَايُق منْ جَارَتهَا التي تُنَافسُهَا عَلَى أَخْذ الكَلمَة. عَلَى السِّينمَائيِّينَ وَالوَثَائقيِّين العَرَب تَصْوير مثْل هَذه الحَوَادث العَرَضيَّة المُلْهمَة المُرْبكَة وَعَلَيْهُمْ تَصْوير هَذَه الأَقْوَال التي لاَ يُوَافقُ بَعْضُهَا البَعْض وَالتي تَتَشَابَكُ وَتَتَزَاحَمُ حَتَّى وَإِنْ كَانَتْ تَنْتَمي، فِي آخر الأَمْر، إِلَى نَفْس المُعَسْكَر.

ب- بُوزيد وَبنْ مَحْمُود وَالجعَايْبي :

الإِطَاحَة بالمَنَاويل المُهَيْمنَة :

يُهَاجمُ النُّوري بُوزيد الصُّورَة الغَرْبيَّة وَبَقَايَاهَا الاسْتعْمَاريَّة فِي تَرْويض الأَهَالي. كَمَا يُهَاجمُ، أَيْضًا، عُرُوبَة تَتَخَبَّطُ فِي شعَارَات جَوْفَاء، رَافضَة أَنْ تُبْصرَ الوَاقع القَائم أَمَامَهَا، دُونَ أَن يَسْتَثْني منْ ذَلكَ أَحَدًا. أَمَّا الفَاضل الجعَايْبي وَمَحْمُود بنْ مَحْمُود، فَإِنَّهُمَا يَعْبَثَان بالسِّينمَا المصْريَّة وَيُزيحَان القنَاع عَنْ تَرَهُّلهَا.

اعْتدَاءَات الدَّاخل وَالخَارج :

يُعَيِّنُ شَريط "بَزْنَاس"، وَهُوَ ثَالث شَريط طَويل للنُّوري بُوزيد، صُورَ سَنَة 1992، الحَقَائق الهَامَّة فِي عَلاَقَة العَرَب بالأُورُوبيِّين. لَيْسَ هَذَا الشَّريط أَفْضَل مَا أَنْجز بُوزيد، لَكنْ لَهُ الفَضْلُ فِي طَرْح سُؤَال حَسَّاس مَفَادُهُ أَنَّ التَّصْوير الفُوتُوغْرَافي هُوَ ضَرْبٌ من امْتلاَك جَسَد المُسْتَعْمَر القَديم وَاغْتصَابه. هَذه الرُّؤْيَة لَيْسَتْ جَديدَة (4)، لَكنَّ المُخْرج عَرَفَ كَيْفَ يَضَعُ إِصْبَعه -فِي بَعْض اللَّقَطَات- عَلَى المَظَاهر المُلاَزمَة للْعَلاَقَات بَيْنَ العَرَب وَالغَرْب المَبْنيَّة عَلَى الانْبهَار وَالرَّفْض.

لاَ فعْلَ لفرَاد (Jacques Penot)، المُصَوِّر الفَرَنْسيّ، خلاَلَ تَسَكُّعه فِي مَدينَة سُوسَة السِّيَاحيَّة، غَيْر التقَاط المَشَاهد وَتَجْميعهَا. إِنَّ آلَة التَّصْوير الفُوتُوغْرَافي هيَ الوَسيطُ الضَّرُوريّ بَيْنَهُ وَبَيْنَ عَالَم الأَهَالي، جَاعلاً منْ جَسَد الإِنْسَان العَرَبيّ، وَخَاصَّة المَرْأَة، جَسَدًا لاَ قيمَةَ لَهُ إِلاَّ منْ حَيْثُ المُتْعَة البَصَريَّة التي يُوَلِّدُهَا. وَإِذَا كَانَتْ "خُمْسَة" (غَاليَة لاَكروَا)، خَطيبَة "رُوفَة" (عَبد اللَّطيف كشِّيش)، مَفْتُونَة بفرَاد، تَحُومُ عَادَة حَوْلَ الشُّقَّة التي يَقْطُنُهَا، فَلَيْسَ لأَنَّهَا تَشْتَهيه جنْسيًا وَلَكنْ لأَنَّ لَهَا إِحْسَاسًا أَنَّهَا أَضْحَتْ ملْكًا لَهُ بمَا أَنَّهُ قَدْ صَوَّرَهَا. نَرَاهَا وَحْدَهَا فِي أَسْتُوديُو الأُورُوبيّ، تَتَأَمَّلُ صُوَرًا لَهَا، مَشْدُوهَةً،

كَمَا لَوْ أَنَّهَا كَانَتْ تَكْتَشِفُ أَنَّ نَظْرَة غَرِيبَة قَدْ جَرَّدَتْهَا دُونَ عِلْمِهَا مِنْ عِفَّتِهَا. عِنْدَمَا تَسْتَسْلِمُ لَهُ، أَخِيرًا، عَلَى الشَّاطِئِ، تَبْدُو حَرَكَتُهَا مَجَّانِيَّة لأَنَّ الاسْتِسْلاَم الحَقِيقِيّ تَمَّ خِلاَلَ عَمَلِيَّة التَّصْوِير الفُوتُوغْرَافِي التِي أَخَذَتْ مِنْهَا طَابَعَهَا المُمَيِّز.

يَعُودُ الفَضْلُ فِي تَمْوِيل شَرِيط "حَرْب الخَلِيج... وَبَعْد؟" إِلَى المُنْتِج التُّونِسِيّ أَحْمَد بَهَاء الدِّين عطيَّة. وَقَدْ شَارَكَ فِي إِخْرَاجِه خَمْسَةُ مُخْرِجِين: التُّونِسِيَّان النُّورِي بُوزِيد وَنَاجِيَة بِنْ مَبْرُوك وَاللُّبْنَانِيّ بُرْهَان عَلَوِيَّة وَالمَغْرِبِيّ مُصْطَفَى الدِّرْكَاوِي وَالفِلِسْطِينِيّ إِيلْيَا سُلَيْمَان. وَمَا يُلْفِتُ النَّظَر فِي هَذَا العَمَل، المُنْجَز عَلَى عَجَل، هُوَ أَنَّ المُخْرِجِين تَمَتَّعُوا، عَلَى مَا يَبْدُو، بِقَدْر مِنَ الحُرِّيَّة، سَوَاءٌ فِي مَرْحَلَة الكِتَابَة أَو التَّنْفِيذ، لِيُقَدِّمَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ رُؤْيَتِه الخَاصَّة لِلنِّزَاع حَسَبَ حَسَاسِيَّتِه وَقَنَاعَاتِه الذَّاتِيَّة.

شَارَكَ النُّورِي بُوزِيد بِفِيلم رِوَائِيّ قَصِير عُنْوَانُهُ "إِنَّهُمْ يَغْتَالُونَ شَهْرَزَاد"، يُبْرِزُ، عَبْرَ لَقْطَة-مَشْهد، أَنَّ العَرَبَ لَنْ يَخْرُجُوا مِنَ النَّفَق المُظْلِم مَا دَامَت المَرْأَة، فِي مُجْتَمَعَاتِهِمْ، مُلَجَّمَة مُضْطَرَّة إِلَى الحِيلَة -أَدَاتُهَا الوَحِيدَة- فِي الدِّفَاع عَنْ نَفْسِهَا وَفِي البَقَاء عَلَى قَيْد الحَيَاة. أَمَّا الرِّجَال، فَإِنَّهُمْ يَتَرَاشَقُونَ بِوجْهَات نَظَرِهِمْ وَبِالتُّهَم، خِلاَلَ حَفْل عَشَاء، مِثْلَمَا تَفْعَلُ شَخْصِيَّة مِنَ الشُّخُوص (رؤُوف بِنْ عمْر) بِوَاسِطَة قَذْف العِبَارَة الشَّائِعَة "عْرَبْ كْرَبْ". نَرَى الصِّبْيَة، مِنْ جِهَتِهِمْ، يَهْتِفُونَ مُتَحَلِّقِين رَافِعِينَ الشِّعَار "بِالرُّوحِ بِالدَّم نَفْدِيك يَا صَدَّام". هَذَا المَشْهَدُ الافْتِتَاحِيّ لَيْسَ انْعِكَاسًا لِحَقِيقَة مَفَادُهَا أَنَّ التَّلاَمِيذ الشُّبَّان وَالأَطْفَال قَدْ تَحَرَّكُوا مَعًا، خِلاَلَ أَيَّام حَرْب الخَلِيج الأُولَى فِي جَانْفِي 1991، وَإِنَّمَا هُوَ تَنْوِيعٌ جَدِيدٌ عَلَى مَا كَانَ دَوْمًا يَفْتِنُ المُخْرِج، أَلاَ وَهُوَ تَصْوِير ضَجَّة الأَقْوَال وَالعِبَارَات وَالشِّعَارَات وَالأَغَانِي الخَارِجَة مِنْ أَفْوَاه الأَطْفَال الذِينَ يَتَخَيَّلُونَ أَنْفُسَهُمْ "رِجَالاً" وَ"أَبْطَالاً".

يَبْدُو لَنَا أَنَّ شَرِيط "شِيشْخَانْ" الذِي أَخْرَجَهُ مَحْمُود بِنْ مَحْمُود وَالفَاضِلْ الجَعَايْبِي سَنَة 1992، اسْتِعَارَة مُرَكَّبَة عَنِ النِّزَاع بَيْنَ سِينِمَا نَاشِئَة، وَقِحَة لَقِيطَة، هِيَ السِّينِمَا التُّونِسِيَّة، وَأُخْرَى كُلِّيَّة الحُضُور، مهذارا، هِيَ السِّينِمَا المِصْرِيَّة.

يُدَشِّنُ هَذَا الشَّرِيط حَدَثا اسْتِثْنَائِيًا لاَ مَثِيلَ لَهُ إِطْلاَقًا فِي السِّينِمَا العَرَبِيَّة، أَلاَ وَهُوَ تَصْوِير مُؤَخَّرَة مُمَثِّل مِصْرِي عَارِيَة كلِّيًا. فَهَلْ تُعَبِّرُ هَذه الحَرَكَة عَنْ رَغْبَة سِينِمَا تُونِسِيَّة، وَقِحَة مَارِقَة، فِي الإِطَاحَة بِسِينِمَا هَرِمَة مُحَنَّطَة؟ هلْ المُؤَخَّرَة مَا هِي، فِي النِّهَايَة، إِلاَّ قفًا وَجْه قَدِيم غَدَا عَلَى مَرِّ الزَّمَن مُجَرَّدًا غَيْر مُعَبِّر؟

لاَ بُدَّ مِنْ تَبْرِير هَذَا التَّأْوِيل بِأَدِلَّة، وَهَاكُمْ دَلِيلاً مِنْهَا: يَنْهَالُ الابْن غَيْر الشَّرْعِيّ (فَتْحِي الهَدَّاوِي) جَسَدِيًا عَلَى وَالِد (جَمِيل رَاتِب) يَرْفُضُ الاعْتِرَاف بِه، يُطَوِّقُهُ مِنْ خَلْف، يَنْهَالُ عَلَيْه ضَرْبًا مُوجِعًا، كَمَا لَوْ أَنَّهُ يَلُوطُ بِه. يَنْهَارُ "سِي عَبَّاس"، الشَّيْخ الأَرُسْتُقْرَاطِيّ، وَيُرَافِقُهُ الابْنُ الثَّائِر فِي سَقْطَته لِيَبْلُغَ ذِرْوَة نَشْوَتِه. مَا الذِي يُرِيدُهُ الابْنُ مِنَ الأَب؟ أَيُرِيدُ أَنْ يَسْتَلَّ مِنْهُ اعْتِرَافًا بِأُبُوَّته الطَّبِيعِيَّة؟ أَمْ يُرِيدُ إِهَانَتَهُ وَالاقْتِصَاص مِنْهُ؟ أَمْ يُرِيدُ أَنْ يَسْرِقَ مِنْهُ الشِّيشْخَان، مَصُوغَ العَائِلَة النَّفِيس، وَهوَ مَدَارُ الحِكَايَة؟

لم يَتَحَقَّقْ هَذَا الانْتِهَاك الفَاضِح إِلاَّ بِفَضْل حِرَفِيَّة وَثَقَافَة وَسَخَاء المُمَثِّل المِصْرِي، جَمِيل رَاتِبْ، الذِي قَبِلَ أَنْ يَقُومَ بِهَذَا الدَّوْر المُعَقَّد. كَانَ المُهِمّ بِالنِّسْبَة إِلَى الجَعَايْبِي وَبِنْ مَحْمُود، فِي مَقَام أَوَّل، تَخْلِيص هَذَا المُمَثِّل، المُتَيَّم بِبَارِيس وَالمُتَزَوِّج بِفَرَنْسِيَّة، مِنَ الكلِيشِيهَات وَالعَادَات الرَّتِيبَة التِي سُجِنَتْ فِيهَا مَوْهِبَتُهُ. لَعَلَّهُمَا لَمْ يَكْسِبَا الرِّهَان كُلِّيًا، لَكِنَّ جَمِيل رَاتِب الذِي نُشَاهِدُهُ فِي شَرِيط "شِيشْخَانْ" يُبْهِرُنَا وَيُفَاجِئُنَا بِحَيَوِيَّتِه وَبِتَفَاعُلِه مَعَ مَشْرُوع تَحْطِيم الصُّورَة المَأْلُوفَة التِي نَعْرِفُهَا عَنْهُ.

الهوامش والإحالات

1) حَدِيث مَعَ مَحْمُود بِن مَحْمُود في Ciném Action, Cinémas de l'immigration3، مَرْجَع مَذْكُور ص. 165.

2) مَقَال لِرِضَا بنسمَاعِيَّة عَنْ "شَمْس الضِّبَاع" في CinémAction, Le Tiers-Monde en films، ص. 197-199.

3) حَدِيث صُحُفِي مَعَ رِضَا البَاهِي فِي الجَرِيدة اليَوْمِيَّة "لُوطُون"، 10جوان 1990، اسْتُشْهِدَتْ بِهِ إِيدَا كُومَار فِي دِرَاسَتِهَا L'Étranger dans le cinéma tunisien ou le regard inversé، في Cinémas du، CinémAction Maghreb, éd. Corlet/Télérama، بارس 2004، ص. 125.

4) لِنَذْكُرْ، عَلَى سَبِيلِ المِثَال، رِوَايَة "مِيشَال تُورْنِيي" Michel Tournier (La Goutte d'Or) منشورات قَالِيمَار، 1985. تُبَيِّنُ هَذِه الرِّوَايَة أَنَّ الصُّورَة الفُوتُوغْرَافِيَّة هِيَ عَمَلِيَّة إِعَادَة امْتِلاك جَدِيدَة مِنْ قِبَلِ الغَرْب لِجَسَد المُسْتَعْمَر القَدِيم. إِنَّ "العَيْن الشِّرِّيرَة"، فِي الحِكَايَة المَرْوِيَّة، هِيَ عَيْن آلَة التَّصْوِير. وَرَدَ فِي الصَّفْحَة 28 مَا يَلِي: "إِنَّ كُلّ صُورَة تَفْصِيلِيَّة هِيَ صُورَة مُمْتَلِئَة تَهْدِيدًا. فَمَا بَالُك بِالعَيْن الفُوتُوغْرَافِيَّة وَبِعَدَم احْتِيَاط مَن يَسْتَسْلِم لَهَا بِسُهُولَة". يُغَادِرُ الجَزَائِرِي إِدْرِيس إِلَى فَرَنْسَا لِيَسْتَعِيدَ الصُّورَة الَّتِي الْتَقَطَتْهَا لَهُ سَائِحَة أُورُوبِيَّة فِي قَرْيَتِه. لَقَدْ وَعَدَتْهُ بِأَنْ تُرْسِلَ إِلَيْهِ الصُّورَة، لَكِنَّهَا أَخْلَفَتْ وَعْدَهَا. يَتَحَوَّلُ البَحْثُ عَنْهَا إِلَى تَجْرِبَة تَقُودُ الشَّاب المَغَارِبِي إِلَى عَذَابَات وَمَتَاهَات لاَ تَنْتَهِي.

أسئلة الهويّة في السّينما التونسيّة

لطفي النجار (*)

بدأت السينما في أروبا وأمريكا في نهايات القرن 19 وبدايات القرن العشرين ذات طابع وطني عكس هوية وطرق تفكير هذه الشعوب (فرنسا، ألمانيا، الولايات المتحدة الامريكية...) لذلك بدأت اللقطات الأولى في السينما الفرنسية بموضوعات تتعلق بالحياة اليومية والعائلية: خروج العمال من المصنع وصول قطار، طفل يتناول فطور الصباح، أما السينما الأمريكية فإنها بدأت منذ نشأتها الأولى بموضوعات مثل: صراع -الديكة السباق- الصياد والحمامة تعكس إرادة القوة والرغبة في المنافسة والتعلق بالحرية في كل مناحيها وخاصة الاقتصادية، وهو ما طبع التاريخ الأمريكي بينما نجد التجارب الأولى للسينما الألمانية قد جاءت مزيجا من الشعر والمسرح نحتت في أسلوب تعبيري غامض ومعقد يحيلنا إلى خيال الثقافة الألمانية المتألق الذي يموج حكمة وفانتازيا وتشوف عنيد للحقيقة في كل مراميها...

هل يوجد لدينا سينما وطنية؟ هل أن مانتنجه من أفلام طويلها وقصيرها يطرح بعمق أسئلة الهوية الوطنية بمعنى تفكيكها وإعادة استيعابها الآن وهنا؟ ثم ما القصد بالهوية الوطنية وأية علاقات ممكنة بين منتوج بصري جمالي يحمل لغته الخاصة وأدواته ومفرداته وهوية ثقافية حضارية؟ أخيرا هل أن أسئلة الهوية والسينما ردّة فكرية ونبش غير بريء أم تأصيل للكيان؟

I ـ في المصطلح وإشكالياته:

إنّ أزمة المصطلح هي تعبير عن أزمة الخطاب الثقافي العربي بشكل عام، إذ نقف اليوم في حيرة أمام ماهية العناصر التي تؤهل مفهوما ما لصفة الوطنية. هذا إلى جانب استنادنا في ترجمتنا لجزء كبير من جهازنا المفاهيمي لحقول معرفية مغايرة لتجربتنا التاريخية والحضارية فتبدو هذه المصطلحات المستحدثة والمبتكرة مشوهة وعاجزة عن مقاربة واقعنا الثقافي. لذلك وجب علينا إبداع مفاهيم ومصطلحات لا تعتمد القدرة الذاتية للتصور فحسب بل ترتبط أشد الارتباط بتجربتنا الثقافية وهويتنا الوطنية. لهذا السبب تبقى مفردات خطاب النّقد السّينمائي التونسي والعربي بشكل عام سجينة لنظريات نقدية كانت خلاصة ثقافة مغايرة ونتاج فعل أوروبي في التاريخ.

ضمن هذا التصور فإن مصطلحي Nation وPatrie يبدوان شديدي الوضوح في اللغات الأوربية. فالأول

*) باحث، تونس

يحيلنا إلى مدلول سياسي وكيان متميز بين الأمم الأخرى، في حين يفيد مصطلح Patrie العاطفة والحماس نحو وطن محدّد ليس إلاّ، في حين يبدو مفهوم الوطنية غامضا دون تمييز واضح ودقيق في اللغة العربية.

إن خطابنا الثقافي العربي يقف حائرا أمام فوضى المصطلحات فتعبير وطني في سياقات لغتنا العربية مشوب بالحماسة تجاه الوطن. فعندما نطلق على شخص صفة وطني فإننا نعني أساسا أنه يحمل عاطفة جياشة تجاه وطنه، ولا أثر لأي مدلول سياسي أو كيان متميز في لحظة تاريخية محددة. أمام هذا الغياب للدقة العلمية والصرامة المنهجية فإننا سنستقر على قاعدة انطلاق نظرية ثابتة تعتبر السينما منتجا وطنيا (صنع في تونس) يأتي في مقابل منتج أجنبي وافد بمعنى أنّه منتج قد تمّ إنتاجه في تونس، بأيد تونسية واستقر على تسميته بـ«سينما تونسية» رغم غياب البنية التحتية لهذه الصناعة ورغم العديد من نقاط الاستفهام حول هذا المصطلح.

هل يوجد لدينا سينما وطنية؟ أية علاقة بين «الهوية» والسينما؟ هل نملك سينما تعبّر عن هويتنا؟ هذه الأسئلة ليست اعتباطية أو من جنس الترف الفكري بل هي شرط الإمكان لسينما معبّرة عن «النحن» الآن وهنا. إن هدفنا هو أن نمتحن السؤال المحرق: هل لدينا سينما وطنية؟ سينما وطنية ليس من جهة التصنيع ومفردات السوق وإحصائيات القاعات المغلقة ومطالب الدعم وقوانين العرض والطلب بل من زاوية التفكر في أسئلة الهوية وامتحان قدرتنا على احتمال التدبّر في مسألتي الهوية والوطنية.

في البدء علينا الإقرار أن الصورة وخاصة منها السينمائية هي الموقع الجديد للتفكّر في مسألة الهوية، فمسألة الوطنية لم تعد إشكالا يصنف عادة بوصفه ظاهرة ثقافية تاريخية أو أنثروبولوجية أو سيميائية بل هو مشكل «مدني».

والهدف من الإبداع السينمائي النبش والتفكيك لإرساء استعمال مدني للوطن والهوية. يشتق لفظ الهوية من «الهو» كما تشتق الإنسانية من الإنسان وهوّيّة الشّيء هي عينيته وتشخصه وخصوصيته التي ندركها بالجواب عن السؤال ما هو؟ والسينما بوصفها مركّبا اقتصاديا ثقافيا يمكن أن نطرح عليه هذا التساؤل المحيّر ما هو هذا الشيء المنتج؟ بمعنى مباشر ماهية هوية هذا المنتج السينمائي؟ أو كيف يمكن اعتبار هذا المنتج السينمائي نتاجا وطنيا بالضرورة؟

يعتبر النقد السينمائي العربي بشكل عام مقصّرا أمام موضوعات السينما والهوية الوطنية رغم إسهامه الكمي الذي يفتقر إلى الصرامة المنهجية والدقة العلمية. وأغلب ما يميز هذه الكتابات والدراسات النقدية السينمائية التي تصدت لمسألتي الهوية والوطنية هو الفهم الضيق والحماسة والعاطفة الجياشة التي بقيت دون الرؤية الرصينة البعيدة عن كل التباس أو فوضى المصطلحات. إن السينما الوطنية كمفهوم شائع بين النقاد هي المنتج الذي يتناول قضية سياسية أو مسألة تتعلق بزمن التحرر الوطني والكفاح ضد المستعمر بمعنى أن موضوع الفيلم هو المحدد إن كان الفيلم وطنيا أم لا... بمعنى أن المعيار هو طبيعة الموضوع الذي يعالجه الشريط أي أن السينما تصبح وطنية بالقدر الذي تعالج موضوعات سياسية وقضايا وطنية مباشرة تتصل بهموم الجماهير وخاصة منها السياسية.

II ـ في هوية الصورة أو صورة الهوية :

بدأت السينما خطواتها الأولى في فرنسا ثم في أمريكا وجل الدول العربية تخضع للهيمنة الاستعمارية التي عملت على طمس خصوصيات هذه الشعوب وتشويه هويتها الثقافية ولغتها الوطنية. لم تعرف هذه الدول العربية محاولات أولى في إرساء سينما تعبّر عن وجدانها إلاّ بعد استقلالها من ربقة الاستعمار (باستثناء مصر) فجاءت موجة أولى من الأفلام في ستينيات القرن الماضي تمجد بطولات شعب ناضل من أجل حريته («الفجر» لعمار الخليفي) ثم أعقبتها محاولات في طرح قضايا أصبح يعيشها كيان متميز استقر

في الزمان والمكان له دولته الوطنية الفتية فجاءت السينما في نسختها الواقعية في السبعينيات، ولعل فيلم «عزيزة» لعبد اللطيف بن عمار أبرز ممثل لهذه الموجة إضافة «لشمس الضباع» و «ظل الأرض»... جاءت موجة سينما المؤلف (سينما الوعي بالهزيمة) مع جيل الثمانينات والتسعينات مع بوزيد، بوغدير، التلاتلي، ذويب في سلسلة من الأفلام الصادمة والجريئة، أفلام عادت إلى الجسد والوعي والذاكرة والذات قصد التشريح والبحث عن مكامن التأزم والتعطيل المكبل للنهوض والانطلاق نحو الغد والانخراط في حداثة لا ترحم من بقي على هامشها في موقع السلب ورد الفعل.

ولكن السؤال يبقى مطروحا بإلحاح بعد سرد سريع لأبرز المحطات واختزال شديد لمسيرة طويلة، شدة استوجبها مقام السؤال الرّاهن: هل نجحت صورتنا السينمائية المنتجة في أرضنا، بأيد تونسية وبرأس مال في جزء منه يأتي من رصيد المجموعة الوطنية في التعبير عنا؟

ظل الإنتاج السينمائي التونسي في جزء كبير منه أسيرًا للبوابات المفتوحة في الغرب وبقي جل المبدعين السينمائيين في تونس منذ عقود بحاجة إلى الاعتراف من طرف مثقفي الغرب، نقاده ومهرجاناته ووسائل إعلامه. لذلك بقيت جل أشرطتنا لا تعبر عن هويتنا بشكل كامل ووفيّ، فنظرتها لذاتها تخضع في الكثير من الأحيان لشوائب الانتاج المشترك وتعقيداته وشروط الدعم الأجنبي والأوروبي. لقد مثلت السينما التونسية حالة مميزة في خضم هذا الصراع لإثبات الذات زادت في عبئه وتعقيداته تعبير السينمائي التونسي عن هويته فالشاعر مثلا أو الموسيقي أو الروائي التونسي قد يجد في تراثه ما يمكن أن يستند إليه في مواجهة إرث غربي ضخم وحداثة كاسحة، أما السينمائي فعليه أن يبدع هويته إبداعا فالسينما فنّ وافد بامتياز، له أدواته ومفرداته وجمالياته وتقنياته صاغها وأبدعها الغرب بامتياز.

في اللغة والرمز :

إنّ أسئلة الهوية مطروحة في منتجاتنا السينمائية التونسية منذ النشأة الأولى في شكل فلكلوري مسرحي مسطح في شريط «عين الغزال» لألبار صمامة الشكلي من خلال الديكور واللباس في الشريط، ولكن هذا التوظيف بقي مسطحا لم يرتق إلى الغوص فيما وراء الرمز وربما يعود ذلك إلى اللحظة التاريخية التي شهدت آنذاك بوادر تشكل الوعي الوطني التونسي (الربع الأول من القرن الماضي).

تعتبر موضوعات: اللباس، التراث الغنائي، طرق الاحتفال بالمآتم والأفراح، الأكل وفنون الطبخ، المعمار، الخرافات والسير هذا إلى جانب اللغة المحكية من المسائل التي حاول الكثير من المخرجين التطرق إليها، ولكن المحاولات تراوحت بين سطحية التناول وعجز عن الغوص والتفكيك ربما يعود إلى التكوين النظري للمخرج أو سيطرة نظرة استشراقية استعمارية تعود إلى القرن 19 ترى الجنوب والشرق عموما خليطا من الفانتازيا والسحر والغرائبية والخرافة وربما يعود السبب في ذلك إلى سيطرة المنتجين الغربيين المتدخلين بشكل لافت في دعم جزء كبير من سينما الجنوب فيعملون على انتاج أفلام تشفي غليلهم أو تلبي فيهم نظرة قديمة متجددة للغرب عن الشرق.

إن الفيلم هو «كتابة بالصور» على حد تعبير كوكتو يحمل في ثناياه رموزا لها علاقة بالبنية الاجتماعية وإشكاليات الهوية والوجود والتحولات الاجتماعية. والسينما تمنح المخرج امكانية التفكير في كل هذه القضايا، وهو ما يدفعنا إلى التفكر في الطرق التي تمثل بها المخرجون السينمائيون التونسيون مجتمعهم والتساؤل عن دلالات هذا التمثل وشروطه.

يبدع المجتمع أشكالا رمزية كالأدب والقصة والمسرح ليصف بها ذاته أو ليقدم تمثلا معينا لهذه الذات. وتقدم السينما التونسية إمكانية معرفية هائلة لسبر هذه التمثلات نظرا لأن جل المخرجين التونسيين لا يخضعون لمطرقة

السوق أو لقانون العرض والطلب بل إن أغلبهم يملكون شركات انتاج خاصة لإنجاز مشاريعهم السينمائية التي تعجز في أغلب الأحيان عن تغطية تكاليف إنتاجها نظرا لضيق السوق ومحدوديته. هذا إضافة إلى أنهم يكتبون سيناريوهات أعمالهم بأنفسهم. لذلك وسمت هذه السينما «بسينما المؤلف» بامتياز فحققت نجاحات جماهيرية ربما يفسر بتواصل والتقاء في حدود الرمز بين منتج (مخرج سينمائي) ومتلقي (الجمهور) وتفاعل في التطرق لقضايا ترتبط أشد الارتباط بهموم التونسي من خلال قضاياه، ثقافته ورموزه...

تبقى مسألة الهوية غائمة وملتبسة في السينما التونسية، فالكثير من الأفلام حصرت الهوية في أزقة المدينة العتيقة و«الصباط» والدار العربي والبخور ومشاهد شبقة تحيلنا إلى نظرة استشراقية ترى الشرق مزيجا من الشبق والسحر والخرافة، فقليل من الأشرطة التي حاولت سبر الذاكرة والغوص فيها وتفكيكها.

لعل شريط «شيشخان» للفاضل الجعايبي ومحمود بن محمود يعد محاولة ناجحة في هذا المضمار. هذا إلى جانب محاولات أخرى نذكر خاصة منها «صمت القصور» لمفيدة التلاتلي، لكن السؤال يبقى دائما مطروحا: هل أنّ السينما التونسية تعبّر تعبيرا مخلصا عن النحن في كل أبعادها؟ يبدو أن مجرد طرح هذا السؤال هو خطوة في طريق البحث عن العلاقات الممكنة التي يمكن أن تنسجها الصورة السينمائية مع مختلف مكونات الهوية، هذه الهوية المركبة المتحولة باستمرار بعيدة عن كل ثبات أو عودة إلى جوهر ثابت، هوية تعترف بالتنوع والثراء والاختلاف وترفض التوحد والتماثل، فهي كما يقول لاشليي (J. LACHELIER) شيئان اثنان فقط يكونان حقا هويتنا في نظرنا: بقاء طبعنا وترابط ذكرياتنا، أو كما يعرفها مفكرنا العظيم الفارابي «هوية الشيء وعينيته وتشخصه وخصوصيته ووجوده المنفرد له هو قولنا إنه هو إشارة إلى هويته وخصوصيته ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك».

إن السينما مركب جمالي ثقافي تلعب فيه العوامل الاقتصادية دورا شديد الأهمية يختلف نوعيا عن كل الأشكال التعبيرية الأخرى فالبعد التصنيعي بارز بامتياز في هذا الفن المستحدث وما يشترطه من مفردات الربح والسوق والعرض والطلب يجعلنا نقف يقظين أمام الصورة التي ننتجها عن ذواتنا وهويتنا فهل هي تعبير حقيقي عنا أم هي تشويه لتراثنا ولحاضرنا ورسم غير صادق لذواتنا؟.

يمكن إرجاع جلّ المعضلات والمشاغل الاجتماعية إلى الأساس الثقافي نظرا لأن صدمة الغرب الغازي مع حداثته الكاسحة ثم التحولات الاجتماعية والاقتصادية المتسارعة التي عاشتها المجتمعات العربية قد أحدثت ارتجاجا كبيرا في بنية المجتمع التقليدي، فأنتجت ارتباكا في مرجعيته التي يستند إليها لمقاربة وتفسير الوجود الانساني في معاييره القيمية والروحية. ضمن هذا السياق جاءت حالات العجز والعقم التي يعانيها الخطاب الثقافي الراهن في مقاربته للتحولات الجديدة واستيعابها وعدم قدرته على المشاركة والقيام بدور إيجابي فيها، في المقابل ورغم هذه المعطّلات النظرية حاولت «السّينما التونسية» كاستثناء إقليمي وقومي أن تفتح ثقبا تطل من خلاله على مواضيع شائكة، وقضايا معاصرة، ربما تكون منفذا لتمثلات متجددة أكثر عقلانية واندراجا في مفهوم العصر، إذ لا يمكن أن نتجاهل في هذا المضمار «ريح السد» «بزناس» «صفائح من ذهب» و«عرائس الطين» للنوري بوزيد «عصفور السطح» لبوغدير وآخرين... أفلام حاولت معالجة قضايا شائكة وحية: كالجسد، الاغتصاب، تشغيل الأطفال، الذاكرة، التسامح الديني والتشرد...

إن الواقع الذي يظهر في الصورة هو نتيجة إدراك ذاتي للعالم الذي هو إدراك المخرج... وإذا فكرنا جيدا فإن الصورة تعطينا صورة لا واقعية (اللقطات المكبرة والموسيقى مثلا...) وفنية تسمح للمخرج بالتعبير عما يريد حسيا وعقليا عبرها...(1). ضمن هذا الاطار يمكن اعتبار السينما التونسية ومن ورائها كل الفاعلين فيها قد عملوا منذ البدايات الأولى على انتاج

تمثلات حاولت وتحاول أن ترسم ملامح هوية ثقافية رغم تحولاتها وتعقيداتها، ويمكن أن نستحضر جملة من الأفلام التي تعاملت مع النصوص المكتوبة (رواية) على اعتبار أنّ «الصورة لغة وكلام» (2) قبل كل شيء قصد الاقتراب أكثر من هذه الهوية:

- خليفة الأقرع لحمودة بن حليمة عن رواية للبشير خريف (1968)
- في بلاد الطرارني إخراج جماعي عن نص لعلي الدوعاجي
- وغدا... لإبراهيم باباي عن نص «ونصيبي من الأفق» للروائي عبد القادر بن الشيخ
- برق الليل لعلي العبيدي عن رواية للبشير خريف
- الرديف 54 لعلي العبيدي عن رواية «يوم من أيام زمرا» لمحمد صالح الجابري
- ليلة السنوات العشر لإبراهيم باباي عن نص لمحمد صالح الجابري
- مختار للصادق بن عائشة عن قصة قصيرة لمصطفى الفارسي
- كلمة رجال لمعز كمون عن رواية "برومسبور" لحسن بن عثمان.

لعل هذه الأشرطة التي تراوح إنتاجها على مدى ثلاثة عقود أو أكثر قد حاولت أن تقدم صورة عن طرق الاحتفال داخل العائلة التونسية في أعراسها ومناسباتها السعيدة من خلال عائلة تقطن بالمدينة العتيقة محاولة أن تؤرخ لمرحلة تاريخية انقضت يمكن أن تكون مرجعا قيما أو ميراثا رمزيا للعائلة التونسية (خليفة الأقرع) أما «في بلاد الطرارني» فإننا حين نعود إليه تشدنا متعة خاصة وانجذاب غريب ربّما يفسّر بقدرة هذه الأشرطة القصيرة التي اتّخذت عنوانا جامعا في التسلل والغوص في ذاتنا في موروثاتها وذكرياتها الحميمية فهي تعبير متميز عن المجتمع التونسي في تحولاته الأولى إثر بنائه لدولة الاستقلال: نزهة رائقة مثلا كشريط قصير ضمن هذه المجموعة يرسم ملامح هويتنا الثقافية بنجاح كبير من خلال اللباس واللهجة المعتمدة والعلاقات التي كانت قائمة بين الأجيال (الحفيدة المشاكسة والجد) وبين الرجال والنساء (أصالة وانفتاح يعكسان وسطية المجتمع التونسي). أما برق الليل والرديف 54، فقد حاول صاحبهما (علي العبيدي) جاهدا أن يكون منغرسا في تربته من خلال اعتماده على البشير خريف مؤسس الرواية التونسية ومهندس الوجدان التونسي من خلال نصوصه الروائية التي عملت جميعها (الدقلة في عراجينها. خليفة الأقرع) على أن تكون انعكاسا لخصوصية تونسية في اللغة والتفكير والسلوك والحكايات الشعبية والذكريات الجماعية المشتركة.

III ـ غياب الأبطال والأساطير والحكايات الكبرى:

بين الهوية الثقافية والسينما علاقات متداخلة ومتشابكة، ونوع من الصياغة والاستعادة المتبادلة، فهي من زاوية السينما إزاء الهوية الثقافية تبقى متحركة وذات حيوية متطورة تعتمد التقنية في إعادة صياغة وتركيب الحدث والقصة من خلال رؤية متجددة في قالب فني، فالفيلم هو دائما "إطار تعبيري للصور ينظم سردا وينتج إيقاعا ويخلق زمنية ويصوغ أشكالا وينتج مدلولات تكتسب مبرراتها من ذلك الإطار نفسه" (3). أما من جانب الهوية الثقافية فهي مرجعية معيارية رمزية تدخل في إطار النظر والتفكر، ولكنها تعتمل بمقدار تفكيكها وتحليلها وإعادة صياغتها من قبلنا في شتّى النشاطات الفكرية والمعتقدية والسلوكية. إن الهوية تغذي وترفد إبداعاتنا الفكرية الفنية والأدبية وهي المحرك الفعال لكل الصيغ والسلوكيات البشرية والأنظمة الرمزية مهما عمل الإنسان المعاصر على الاندراج في عالم التقنية والموضوعية والعلم.

تقتلع السينما بوصفها "نتاج جدلي تتعارض فيه وتلتقي الحقيقة الموضوعية للصورة والمشاركة الذاتية للمشاهد" (4) المتفرج من رتابة اليومي لتمنحه فرصة النفاذ إلى فضاءات واقع متخيل لتبقى من بين أكثر

المجالات الإبداعية دعوة للحلم، فالفضاءات الشاسعة التي ينتقل إليها المتفرج فور اطفاء أضواء القاعة السينمائية تعتبر متنفسا لتطلعاته الدائمة للحرية والانطلاق "إن انطباع الواقع يوحي بأن السينما تنتج انفعالا قويا لدرجة تبدو فيها أنها مستمدة من الواقع لكنها من جهة أخرى غير واقعية وغير ملموسة، فانطباع الواقع يتولد من هذا التباعد وهذه القطعية وهذا التباعد وهذه القطعية هما الآلية التي ينتظم حولها ما نسميه بالواقع" (5). لهذا السبب تبقى التمثلات السينمائية التي يبديها المخرجون مناسبة لاستجلاء عناصر ومكونات ذاتنا وهويتنا فهي صورة بأتم معنى الكلمة عاكسة في مسار تفكيكي واستيعابي لرموزنا ومعاييرنا ومراجعنا المعيارية.

ضمن هذا السياق استفادت السينما الغربية في نسختيها الأوروبية والأمريكية مثلا من ميراثها الخاص وميراثات الحضارات الأخرى التي شكلت الوعي الجمعي لهذه الشعوب (حكايات الأبطال والآلهة والسّير والمعارك الكبرى). فقد استفادت هذه السينما الغربية مثلا من حكايات ألف ليلة وليلة عبر رؤية سينمائية معاصرة (بازوليني من خلال "ميديا" وعقدة أوديب، وشارل شفيتزر: رحلات السندباد السبع وعلي بابا والأربعين حرامي للمخرج كلود أونان لارا ولص بغداد لمشيل باول). كما استفادت ووظفت ملاحم وتراثا انسانيا عظيما كالألياذة والأوديسا وسبارتاكوس، ودون كيشوت، والفاتنة والوحش، ودراكولا وأسطورة جلجامش وحكايات مصاصي الدماء والخفافيش وطرزان وروبين دوبوا... والقائمة طويلة.

لقد وظفت هذه السينما الغربية إذن تراثا قوميا وإنسانيا من أجل إعادة انتاج هويتها وثقافتها ونحتها من جديد، وخلق رموز جديدة متجددة تلتقي حولها الجماهير وهو لعمري دور المثقف والمبدع بامتياز أي النحت الأبدي والفني للذات الجماعية: تفكيكها وإعادة تركيبها، عبث طفولي ولعب أبدي... أي الفن في أرقى تجلياته...

بقيت السينما التونسية في رأينا بعيدة عن أي شكل من أشكال الاستغلال للملاحم والسير والأساطير والحكايات الأولى الكبرى التي تعد عنصرا أساسيا ومركبا هاما من مركبات الهوية الثقافية لأي شعب من الشعوب، فنحن لم نشهد إلى اليوم أي شريط تونسي يتجاوز عتبة القرن العشرين أو في أحسن الأحوال النصف الثاني من القرن 19 عبر روايات تخييلية بعيدة عن أي إحالة واقعية لحدث واقعي. لم نشهد شريطا سينمائيا يتناول أحداث انتفاضة علي بن غذاهم أو الفتنة الباشية أو سقوط تونس في يد الاسبان في القرن 16 أو خروج المعز لدين الله الفاطمي من المهدية وتأسيسه للقاهرة أو رجوعا إلى التاريخ القديم عبر أحداث مؤسسة وفارقة كوصول أولى القوارب والسفن الفنيقية إلى سواحل Africa، هذا دون أن نذكر الفصول العديدة والملاحم العظيمة في الحروب البونيقية بين روما وقرطاج. هذه أحداث ومحطات كانت جزءا هاما ولازالت من ذاتيتنا وذاكرتنا الجمعية وهويتنا. كما لا ننسى شخصيات هامة عبرت تاريخنا الوطني في مراحله القديمة والوسيطة والحديثة والمعاصرة شكلت هي أيضا جزءًا رئيسيا من ذاكرة هذا الوطن كان يمكن أن تكون مادة درامية خصبة لمخرجينا نذكر منها حنبعل، عليسة، يوغرطة، سانت أوغسطين، سانت جيلاس، عقبة، ابن خلدون، حمودة باشا، بورقيبة.

خلاصة:

إن التراث والهوية الثقافية بكل أبعادها معين خصب مبثوث في التقاليد والعادات، في الأدب الشعبي والمتخيل والخرافي كالملحمة والأسطورة والحكايات البطولية، والسينما مشحونة بطاقة ميثولوجية لا تستطيع أن تعمل دون الارتفاع بالواقعي إلى ما هو أرحب وأوسع، فالصورة السينمائية أكثر تعقيدا لأن تكوينها يتميز بازدواج عميق، فهي نتاج نشاط لتقنية آلة قادرة على إنتاج الواقع وهي في الآن

ذاته نشاط موجه في الاتجاه المحدد والمرغوب فيه من قبل المخرج (6).

لكن هذا النشاط الفني والتقني كما يحدده دولوز لم يتوجه عند مخرجينا في تونس إلى ميراثنا الضخم من الأساطير والحكايات والبطولات، فالسينما التونسية بقيت خالية من بطل جماعي، فحتى فيلم «ثلاثون» للفاضل الجزيري المنتج حديثا وزع البطولة إلى بطولات متعدّدة لجيل الثلاثنيات العظيم (بورقيبة، الحداد، الشابي، الدوعاجي...) فقسمها وفتتها وربما في ذلك إشارة لاواعية إلى عدم أهليتنا لأن تكون لنا أبطال بالمعنى الرمزي والفني والجمالي والفلسفي العميق للكلمة، بعيدا عن كل غوغائية وشعاراتية مسطحة وعبادة بائسة لأوثان جديدة. تبقى السينما التونسية في مجملها تعبيرا عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية المتسارعة التي يشهدها المجتمع التونسي رغم اغفالها في الكثير من الأحيان لبعض الانتماءات التي تشكل هويتنا، كما تبقى جزءا رئيسيا في المشهد السينمائي العربي نظرا لجرأتها وجسارتها في تناول الموضوعات، هذه الجرأة التي يمكن أن تكون البوصلة الهادية لبناء ذات منفتحة على عصرها ومنغرسة في تربتها عبر توظيف واستعادة لكنوز من التراث: ملاحم، أساطير، سير... كما يمكن أن تساعد على رتق بعض ما يتفتق باستمرار بسبب عولمة ماردة كاسحة في جسد «هويّة» زئبقـيّـة.

المصادر والمراجع

1) Martin (Marcel): le langage cinématographique, Ed du CERF Paris 1962

2) Metz (ch) : Essai sur la signification du camera, Ed klenchiech, Paris 1968 p 72

3) انظر محمود نور الدين أفاية «السينما والكتابة والهوية في السينما العربية» واقع وآفاق، مجلة الوحدة العدد 37 منشورات المجلس القومي للثقافة العربية 1987 ص 26.

4) Moren (Edgar) Le cinéma ou l'homme imaginaire, Essai d'anthropologie, Ed de Minuit, Paris, 1956

5) Eizytmun (CL): la jouissance-cinéma, Ed UGF, Paris 1976 p 27

6) Deleuzes (Jules) : L'image- mouvement T, Ed de Minuit, Paris 1983 p 97.

السّينما العربيّة والمقــدّس

محمد الكحلاوي (*)

هل قارب الفكر العربي المعاصر علاقة السّينما بالمقدّس وفهم منطقيّا صلة الممارسة الإبداعيّة عموما (الفنّ) بالدّين، استنادا إلى نظرة عميقة الفهم لمشكل المعنى والدّلالة في النّصوص المقدّسة، أوإلى فهم عميق لبنية العمل الإبداعي وجماليّة الأثر الفنّي ؟ طبعا لا. هل استطاع المبدع العربي لا سيّما في مجال الفنون التّي ترتبط بالتّجسيم (التّصوير، الرّسم، النّحت) والدراما والفرجة المشهديّة (المسرح والسّينما) أن يؤسّس لنوع من الاعتراف بجدوى الفنّ وضرورته، وحرّية الإبداع، إنّ ذلك لم يحدث إطلاقا. والملاحظ أنّه عندما يقع اعتراض على صور معيّنة أو مشاهد مخصوصة من منطلقات أخلاقية استنادا إلى رؤى فقهيّة شرعيّة تنسب نفسها إلى الدّين الإسلامي، تتحرّك بعض الأقلام وتركب مركب الدّفاع عن الفنّ وحرّية الفنان وبراءة الإسلام من تلك الأحكام المتشدّدة بشأن الفنّ والفنانين، وأهمّية حرّية العمل الفنّي السّينمائي في تقدّم الشّعوب ونهضتها وتحقيقها لحداثتها المطلوبة، وهو ما ظلّ مدار اهتمام في الخطاب النّقدي المعاصر باستمرار. انظر مثلا السؤال الذي طرحه الهادي خليل: «لماذا وكيف يتوجّب على العرب حاليّا فهم واستيعاب هذه الفتوحات السّينمائيّة الغربيّة، وهضمها حسب خصوصيّات ومتطلّبات الواقع العربي؟» (1) وهو سؤال مثّل حيّزا هامّا من بحوثه وكتاباته. ولذلك صلة بما أشارت إليه فتوى الشيخ محمّد عبده (ت1905) الصادرة سنة 1902 التي أباحت ممارسة فنّ الصّورة في مجال الرّسم والفنون التشكيليّة، والاعتراف بشرعيّة فنّ المسرح وإن كان يقوم أساسا على فعل التجسّد والتّشخيص، ومن ثمّ شرعيّـة فنّ السّينما لكونه دراما وصورة في جوهره، لكن تجدر الإشارة إلى أنّ المنطلقات النظريّة للخطاب النّقدي أو الثّقافي المدافع عن حرّية التّعبير والتّصوير في السّينما العربيّة تظلّ في أساسها ضعيفة ولا تحتكم لمنوال حجاجي أو جهاز نظري مفهومي عميق، ومتماسك العناصر والأدلّة، ذلك أنّه من الوجاهة في تقديرنا أن يحتكم خطاب النّقد السّينمائي أو الخطاب الثّقافي حول السّينما إلى فلسفة

*) جامعي، تونس

للفنّ ونظريّة في الفعل الإبداعي وشروط إمكانه (2)، وضرورة وجوده في حياة المجتمعات المعاصرة، ليكون ذلك بمثابة الإطار المنهجي والأفق المعرفي الذي يؤسّس لمعقوليّة الخطاب النّقدي الثّقافي حول السّينما وعلاقتها بثقافة المجتمع ومن ضمنها الدّين، ويمنح من ثمّ الشرعيّة الأدبيّة والاجتماعيّة والأخلاقيّة والقانونيّة لفنّ السّينما وأهمّيته في المجتمعات المعاصرة.

وهكذا بدا لنا من المهمّ التطرّق إلى جوهر المشكل ما بين السّينما والدّين أو الفنّ السّابع والمقدّس في السّينما العربيّة، وقبل التطرّق إلى وضع فنّ الصّورة في الخطاب العربي الحديث والمعاصر مقارنة بنظيره الغربي الذي منح الصورة كل حرية يجدر التطرّق إلى موقف الدّين الإسلامي من الفنّ عموما ومن فنّ الصّورة خصوصا.

فلئن جسّم مشكل الموقف من السّماع وما يحيل إليه من فنون القول: الشّعر والغناء وصناعة الألحان منذ العهود المبّكرة للحضارة العربيّة مشغلا محوريّا، وغلب موقف الإباحة بشروط على المنع، فإنّ الفنّ التّشخيصي/ التجسيمي: النّحت والتّصوير ظلّ محرّما أو يكاد إلى فجر العصر الحديث، وإن وقعت ممارسته خفية في قصور الخلفاء والأمراء أو لدى بعض المذاهب كالشّيعة الّذين ازدهر لديهم فنّ التّصوير سواء في بلاد فارس، أو لدى الفاطميين في إفريقيّة ومصر. وتحريم التّصوير كما هو معلوم كان استنادا إلى آحاديث نبويّة روتها مصنّفات أهل السنّة وتراوحت في درجة الصحّة، وكان مدارها على منع التّصوير والنّحت حتى لا يكون هناك تماثيل أو منحوتات قد تؤدّي إلى إفساد عقيدة التّوحيد والشّرك بالله، إذ كان أكثر عرب العصر الجاهلي من عبدة الأصنام والأوثان والتّماثيل التي ترمز إلى الآلهة، فاعتبر أمر محاربة الشّرك وتحطيم تماثيل الآلهة أمرا يمنع التّصوير لأنّه تجسيم فيه مشاركة لما انفردت به القدرة الإلهيّة إذ لا مصوّر إلا الله، و«المصوّر» اسم من أسماء الله الحسنى كما ورد ذلك في خاتمة سورة الحشر.

لقد كان ذلك سببا في إعراض العرب عن فنّ المسرح وعدم اكتراثهم به، ولم يهتمّوا بمسألة ترجمة المسرح اليوناني من خلال أعماله المرجعيّة كالألياذة والأدويسا وحتى عند ترجمتهم لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو نقلوا مفهوم الزّمر الدراميّة كالتراجيديا والكوميديا بالأغراض الشعريّة كالمدح والهجاء على حدّ عبارة محمد عزيزة في كتابه «الإسلام والمسرح» (3)، فحتى ابن رشد (ت 595هـ/ 1197م) أحد أعظم فلاسفة الإسلام وأكثرهم جرأة وعقلانيّة وميلا إلى التّأويل لم يعبأ بأهمية نقل مضمون الخطاب المسرحي والبعد التطهيري والمأساوي للفعل المسرحي إلى الثّقافة العربيّة.

هكذا وإلى حدود فجر عصر النّهضة وميلاد العصر الحديث الذي جعل من الفنّ بما هو تصوير ورسم مسرح أحد أبرز أركان الحداثة إذ من خلاله تمارس النّخب المثقفة حريّاتها وتتطلّع الشّعوب إلى حياة أفضل، فيها مزيد احتفاء بإنسانيّة الإنسان وتحقيق رقيّه وسعادته، فقد انعكس ذلك على وعي العقل الإصلاحي العربي فظهرت فتوى الشيخ محمد عبده القاضية بإباحة فنّ التصوير، فكانت بمثابة إعطاء شرارة الانطلاق لانبلاج فنون الرّسم والتصوير والمسرح الذي شهد بداية متعثّرة من خلال تجربة الأخوين النقّاش سنة 1848 م عندما اقتبسا عن موليار مسرحيّة «البخيل» أو تجربة أبي الخليل القباني في مجال المسرح الغنائي الّتي كانت تطغى عليها احتفاليات السّماع ابتغاء تلبية الحاجة إلى الطّرب عبر الغناء والموسيقى أكثر من كونها اهتماما بأبعاد الخطاب المسرحي ومتعة المشاهد الركحيّة.

لقد أعلن الشيخ محمد عبده فتوى إباحة

التّصوير، ومباركة الإسلام للصّورة عام 1902 معلّلا ذلك بطبيعة الدّور الذي يمكن أن تضطلع به الصّورة في ترقية الحسّ الجمالي وصقل ملكه الذّوق العام، وأرسل الشيخ كتابه إلى محمد رشيد رضا صاحب مجلّة «المنار» لنشره. وقد حاول وهو خارج البلاد أن يصبغ على فتواه هذه بعض المرونة والشرعيّة التي تجعل منها ضرورة حضاريّة. إضافة إلى كونه ليس ثمّة ما يحجّرها من الوجهة الفقهيّة الدّينيّة البحتة، وكما هو معلوم فالهدف من الإباحة اقتضته ضرورة حضاريّة علميّة وثقافيّة تتجاوز المسألة الدّينيّة، فالصّورة تعبيرة فنّية لا غير ولكنها ضرورية في تقدم الشعوب والمسلم لا يمكن له أن يمزج بين التّوحيد والمحاكاة»، وهذا بدليل كلام الشيخ عبده نفسه «إذا كانت الصّورة أداة وسيطة للوثن، أقول لك بأنّ لسانك أداة للكذب أيجب قطعه من أجل تحريم الكذب».

وهكذا، تبعا لما تقدّم بيانه يمكن اليوم لمؤرّخي السّينما ونقّاد هذا الفنّ في البلاد العربيّة أن يدركوا بحقّ مدى طبيعة الوضع الإشكالي لفنّ السّينما في الثّقافة العربيّة المعاصرة، سواء من جهة العلاقة بالمؤسّسة الاجتماعيّة السياسيّة أو الدّينيّة الرّوحيّة التي تريد باستمرار أن تبسط سلطانها على الفنّ والفكر، وأن تنتج مجمل قيم ورؤى للعالم وللإنسان والمجتمع حسب نماذج مثالية أوليّة.

وهكذا كان ذلك مشغلا حاضرا منذ الأعمال السينمائية الأولى، فرغم موجة التّحديث الفكري والاجتماعي التي عرفها العالم العربي في منتصف القرن العشرين فإنّ احترام المقدّسات والمعتقدات الدّينيّة بقي قائما تماما كاحترام الأخلاق الحميدة» وما تواضع عليه المجتمع، فحتى ما يمكن اعتباره مشاهد غراميّة ساخنة وجريئة، فهو لم يتجاوز ما هو مسموح به في الفضاء العام.

أمّا عن «سينما المقدّس»، وبخصوص العلاقة بالأديان وسير الشخصيات الدينيّة المرموقة كالأنبياء والصّحابة، فإنّ السّينما العربيّة ظلّت بعيدة تمام البعد عند الاشتغال على هذه التيميات، وعندما بدأ هناك اهتمام لدى بعض المخرجين بمواضيع سير الأنبياء والصّحابة وتاريخ الرّسالات السماويّة وظهور الإسلام في الجزيرة العربيّة وانتشاره، فإنّ ذلك لم يتجاوز الصّبغة الاحتفائيّة التي تنهل من حقل الوجدان الدّيني والذّاكرة الجمعيّة حول أمجاد الإسلام، وبطولة الفاتحين الأوائل ومثاليّة الشّخصيات الدّينيّة، ونصرتها وتأييدها في المنعرجات التاريخيّة الحاسمة من قبل الإرادة الإلهيّة ذلك ما جسّمته أفلام «محمّد رسول الله» و«الهجرة» و«القادسيّة» و«الناصر صلاح الدّين» وحتّى شريط «الرّسالة» لمصطفى العقاد على عظمته، من جهة فنّ الإخراج وحبكة الأداء الدّرامي للشخصيّات وواقعيّة المشاهد التّي حاولت محاكاة الأحداث التاريخيّة، فإنّه ظلّ احتفاليّا، وبعيدا عن التّشخيص: تشخيص الشّخصيات الدّينيّة المرموقة الأنبياء والصّحابة، وخاصّة الخلفاء الرّاشدين الّذين تعامل معهم بكامل الحيطة والإجلال فلم تظهر إلاّ أطياف لأخيلتهم، ومشاهد توحي بوجودهم، وحتى أصواتهم فقد اختفت، ولم ينطق إلا أشخاص رواة أو أطراف أخرى في المشهد بما يفيد ما صدر عنهم.

إنّنا لا نعترض عن هذا المنحى ولا نرفضه، كما لا ندعو إلى تعامل نقدي جرئ مع الشّخصيّات الدّينيّة المرموقة والمعتقدات السّائدة في المجتمع، فالإبداع لا يرتبط دائما بالنّقد اللاّمسؤول أو التّهديم أو الثّورة أو الرّفض، فحسب، نريد أن ننبّه إلى أهمّية التّشخيص في السّينما والدّراما العربيّة أهمّية تجسيد حدث المقدّس والدّين في العمل الفنّي، ومحاولة إعادة تشكيله في السّينما كما حدث في التّاريخ بعيدا عن المثالية المتعالية أو يوطوبيّ الوجدان، ولا يعني ذلك بالضّرورة تصوير الأنبياء واستعادة سيرهم، إنّما

تأكيد أهمّية إنتاج استعارات حيّة لحضور المقدّس في التّاريخ، وخصوصيّة ذاك الحضور من منظور عين الفنّان كاتب السّيناريو أو المخرج، فلا معنى لتلك النّزعة الوثائقيّة التّي لا همّ لها إلاّ معاودة حكاية التّاريخ وسرد الأحداث بحسب ما رسخ في الوجدان الجمعي وما جاء في كتب الأخبار والسّير. إنّ ذلك سيجعل من المخرج مجرّد موثّق والممثّلين مجرّد كومبارس لآداء أدوار جاهزة يحاولون محاكاتها ليس إلاّ.

لا ننفي أنّه قد ظهرت تجارب جادّة وطريفة في هذا المجال حاولت الارتقاء بالبعد الشّخصاني للكاريزما الدّينيّة المتّصلة على نحو مباشر أو غير مباشر بالمقدّس إلى مستوى التّشخيص الفنّي الرّاقي والرّامز في آن، دون أن يكون هاجس المحاكاة أو المماثلة بين الأثر الفنّي والتّاريخ هاجسا محوريّا ومدارا مركزيّا، ذلك ما شاهدناه مثلا في فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين 1994 الذّي أقام ضجّة وجدلا تمخّضا عنهما محاكمة لمخرج الشريط يوسف شاهين الذّي برّأه القضاء، إنّ مدار الاعتراض الحقيقي على هذا الشّريط ليس مادّته الفنيّة أو ذاك المزج بين الفنون كالموسيقى والنّحت والغناء الذّي كان المحرّك الرّئيسي لنسق الأحداث، إنّه اعتراض على تشخيص ذات النبيّ يوسف عليه السّلام وتجسيم جوانب من محنته في قصر العزيز، تماما كما يقع الاعتراض راهنا على تشخيص حياة هذا الرّسول الكريم في مسلسل تلفزي بعد أن أعدّ في السّبعينات مسلسل حول النبيّ يوسف مثّل فيه النّجم الكبير محمود المليجي دور العزيز، وجسّمت ليلى طاهر دور امرأة العزيز، ووقع الإعراض عن تجسيم شخص النبيّ يوسف عليه السّلام.

السّينما المغاربيّة حاولت تجسيد المقدّس والاقتباس منه مادّة فنّية لأشرطة وأفلام، ظلّت باستمرار مدار جدل واختلاف، ولعلّنا نجد هذا المنحى ماثلا على وجه التّدقيق في السّينما التونسيّة التّي اشتغلت على المقدّس من خلال بعد الولاء الصّالح: الأولياء الذّين يتبرّك بهم ويمثّلون في المجتمع مصدرا للقداسة والبركة والإسراريّة، ذلك ما نجده في أشرطة مثل «يا سلطان المدينة» لمنصف ذويب «وقوايل الرمّان» و«وجد» لمحمود بن محمود بابا عزيز للناصر خمير، غير أنّ الإشكال المحوري للمواضيع والأفكار المؤسّسة لمادّة هذه الأشرطة هو طغيان هاجس إيصال الخطاب/ الرّسالة التي يريد أن يتوجّه بها المخرج أو يريد تبليغها على كامل الشّريط، بل لعلّك إذا تمعّنت في أبعاد العمل الفنّي ألفتية خاضعا لثقافة المخرج، لرؤية سابقة جاهزة أراد قولها على أهمّية ما جاء في هذه الأعمال.

نجد في سياق ذلك تجربة طريفة جاءت من قبل فنان مخرج ميدانه الأساسي المسرح وعلى الأخصّ «المسرح الجديد» ونعني الفنان الفاضل الجزيري، فقد لامس موضوع المقدّس في عملين الأوّل شريط «الحضرة» الأولى التّي لاقت نجاحا منقطع النّظير، والثاني في شريط «ثلاثون».

ففي شريط الحضرة حاول الجزيري أن يبحث عن الرّوحاني الاحتفالي، عن السّرمدي في أناشيد الحضرة، ويرصد تمثّلات المخيال الصّوفي للمنشدين والمريدين ليظهر فكرة «العود الأبدي» عبر الصّورة. أمّا في «ثلاثون» فقد حاول الفاضل الجزيري أن يرصد دور المؤسسة الدينيّة العالمة ممثّلة في جامع الزيتونة المعمور في المسار التّاريخي للحركة الإصلاحيّة التونسيّة والعربيّة ومن ضمنها الحركة الوطنيّة، فتخصيص الاهتمام بثلاثة شخصيات: الشابي والحدّاد والدوعاجي تلقّى كلّ منها تعليما زيتونيّا، جعله يطرح قضايا ثلاث رئيسيّة عن دور الدّين والمقدّس بما هو ثقافة جسّدها جامع الزيتونة في التّاريخ.

وهذه القضايا الرّئيسيّة الثّلاث، هي:

1 - الدّين وحدود الفكرة الإصلاحيّة من خلال رصده لا وجه التصادم بين الشابي والحدّاد من جهة والقوى المحافظة من جهة أخرىعند طرح قضيّة تجديد الأدب وتحديث الثّقافة وتحرير المرأة.

2 - طرح علاقة الدّين/ المقدّس بالوطنيّة من خلال قضيّة التّجنيس وفتواها واختلاف النّظرة إلى الآخر بحسب اختلاف الظّرف التّاريخي.

3 - فعل المقدّس في المجتمع وحضوره القويّ في التّاريخ المعاصر من خلال رصد علاقة فئات اجتماعيّة عريضة مترفة أرستقراطيّة وشعبيّة مهمّشة بالوليّ الصّالح المجذوب سيدي عمر الفياش الكائنة زاويته برأس الدرب.

وهي كما نلاحظ مسائل لم تدرس بما فيه الكفاية وعلى وجه الدقّة والتّحديد وبالعمق والجّدية اللاّزمين.

المصادر والمراجع

1) خليل (الهادي) العرب والحداثة السينمائية، تونس - دار الجنوب للنشر، 1996، ص 7.

2) تجدر الإشارة هنا إلى أهمية ما قام به جيل دولوز Deleuze (J) حول السينما في الغرب حيث منحها الفلسفة التي تستحقّ، انظر كتابه Cinéma1, limage-mouvement, Paris munuit 1983

3) راجع عزيزة (محمد) الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبّان، عيون، الدار البيضاء 1989

الرمز والمحرم في السّينما التونسيّة المعاصرة

منذر الشفرة (*)

كيف التوصل إلى استنطاق الصورة الفيلمية والبنى السردية دون التعرض إلى مفهوم المحرم بالموجة الجديدة التي تخرق السينما التونسية منذ انتشار أفلام التحدي والتحليل النفساني؟ والتوجه للأيديولوجيا المبطنة كرسالة محملة في طيات السرد. لعلها تراكمات لأفكار صارت تنحت ذاتها من خلال تصور مترهل للحرية الفردية بصرف النظر عن قراءة متأنية للمجتمع واستنطاق لراهنه؟ إن الآلية النقدية للأعمال السنمائية في تونس مقصرة جدا ولا ترقى للإنتاج السنمائي والنقلة التي لقيتها الصورة منذ التطور الحداثي الذي شهدته الثمانينات. وفي كثير من الأحيان نرى المنظومة النقدية تسقط في المجاملة وتقديس المخرج وعمله مع إضفاء هالة من التفرد والتضخيم والقدسية على كل عمل يتناول، يفترض الناقد منذ البدء أن العمل الذي يتناوله بالدراسة قمة في الإبداع ولا تشوبه الهنات ولا النقائص. لنا أن نعرج على التجارب المميزة التي تمثل منعرجا حاسما في تاريخ السينما بتونس وأهمها هي أفلام المخرج النوري بوزيد حين اختط جانب الجرأة في التناول وجعل المدنس إجتماعيا هو الرصيد الحقيقي لإستيطيقا التفرد وبلا شك رائد التيار هو المخرج النوري بوزيد في طرائق تناوله وجعله الصورة نافذة للجسد وللفكر المناضل في سبيل الحرية الفردية وكذلك تتنزل تجارب الفنانة المخرجة رجاء العماري والأستاذ معز كمون والمخرج خالد البرصاوي والمخرج رشيد فرشيو في نطاق البحث عن كينونة جديدة بالصورة والأيقونات المستحدثة. نعتقد أن الدراسة النقدية الموضوعية للأعمال السينمائية تتطلب جهدا مضاعفا وبحثا في آليات العمل السيميائي حتى نصل إلى بواطن الأشياء.

لا يمكن الحديث عن تطور وإشعاع السينما التونسية دون التعرض للأستاذ الفقيد الطاهر شريعة الذي جعل هذا المسار المتطور يعبر الوطن نحو آفاق رحبة من الإبداع والحرية، فالسينما لا يتطور دون تلك المساحة الأيديولوجية التي تستنطق الواقع المعيش وتبحث في آفاقه الرحبة في اختلاف جوهري مع آليات الدراما التلفزيونية فلكل صيغه وصورته. قدم الطاهر شريعة

*) باحث، تونس

للسينما التونسية أسس التوجه الفيلمي بمواقعه المتعددة كصلة بين العمل الإبداعي الإفريقي والفيلم الأوروبي عموما. .لم يكن منظرا ولكن توصل إلى تبليغ هذه الرسالة العميقة الخارجة من موطنه الأصلي صيادة حيث بساطته في المعيش وعمقه في التبليغ. من ذا الذي استمع لرؤاه الفنية الراقية باعتبار تونس رائدة الوصل في مستوى الصورة والحكي ولكن الحقيقة هي أن السينما المعاصرة بتونس سقطت في ثنايا الإنتاج ولم تعر الإبداع الصرف والبصمة المعمقة للمؤلف أي اعتبار . . .هي الإنتاج النسقي حسب الميولات الضيقة والتوجهات السيرذاتية كفرصة لتبرير الإخفاق الأيديولوجي والفكري وولوج عوالم الإثارة الرخيصة والتي تنتهج مسارب المحاكات للغرب بالأسلوب واللون التونسي بالتمثيل واللهجة.

إن الفكر الفرنكو أراب هو حقيقة معاشة والمنزلقات الأخلاقية واقع أيضا والأكوان النفسية الخصوصية همس معلن ولكن السؤال المحزن هنا : هل هي مساحة للفرد التونسي أم أن الممثل هو رمز للكائن التونسي؟ في الحقيقة لا يختلف إثنان في أن في تقبل الرسالة الفيلمية تقع مطابقة لدى المشاهد التونسي والعربي والأفريقي والأوروبي ما بين التخييل السردي والحقيقة الأجتماعية فمثلا يضحي "بهتة" بآخر فيلم رمزا للشاب التونسي وسلمى بالدواحة مثالا للبنت أيضا. . .لم يعر المخرج هنا أي اعتبار لآلية التقبل وبلاغتها وقدرتها على الفعل. . .فإنتاج فيلم بحد ذاته يعد حدثا جللا ولنا في مثال الفيلم المهم الأول لرشيد بوشارب "التبع المهمشين" بحرب الأندوشين خير تبيان لإقناع المسؤولين ومحاولة جريئة لاستنطاق الواقع وهو نفس الأسلوب المتبع في الفيلم الأخير " الخارجون على القانون" العمل الفني والصورة تحير وتدفع إلى الأمام . .هي البعد الرمزي الذي يضم الأبعاد النفسية ويتوق للحرية بمستواها الإنساني العام ويذكرنا برائعة المخرج رومان بولانسكي في عمله "البيانيست" الذي يتجاوز مفهوم النازية والشعوب المقموعة بلقاء موسيقي بين الشاب اليهودي البولوني الفنان والظابط النازي الألماني حيث تجمعهم نقرات البيانو وتوحد أفكارهم بصفة تلقائية مبسطة بعيدا عن غوغاء الأيديولوجيا التي تدعو للمحق والموت. . .

نحن نعتقد أن السينما هي دعوة معلنة للحب والحياة وهي تتطلب مجهودا مضاعفا من قبل المبدع وعدم خدمة نرجسيته الضيقة وفكره الميغالوماني. الأفلام التونسية التي تتعرض للجنس محقة في تطرقها لهذا المجال المحرم ومحاولاتها فهم آلياته ولكن المنزلق الخطير هو أن تكون الدعوة مفتوحة والتشجيع واضح ومبطن بسير الصورة وكأن الجنس غير مسموح به بالقيم الإنسانية. . .إن للحب صورًا عديدة وثرية وإعلانا لصيغ متجددة، فالبعد الرومنسي الراقي للحب من خلال الأفلام السيكولوجية يمكن أن تنبني على العذرية والأحاسيس الصادقة والتضحية في قمم تمثلها دون إسفاف. . .فمثلا حسب التقليد العام للمسار الأمريكي المتحرر والنماذج الفلمية نجد حرصا كبيرا على عدم التدقيق بمشاهد عري المرأة بالفراش بخلاف النموذج الفرنسي وهذا مرده للنفس المحافظ للمجتمع الأمريكي بالرغم من الهالة الكبيرة والإشعاع الذي يقدمه. . .فما هي إذن تجلياته ونقاط قوته؟ تكون الحكاية والصدق في صدارة المنتج المنبني على تصور مباشر للمشاهد. . . لقطة وحيدة لفيلم "تايتانك" تجسد هاجس جايمس كامرون ومحاولته إعلان مفهوم التضحية بالعاطفة الإنسانية. مثل مشهد ذوبان جسد البطل بالجليد وموته البطيء ومحافظته على حياة المحبوب وهي على بقايا تطفو على سطح الماء. إنه الصدق بالمشاعر زمن الحب المطلق وإشارة إلى طغيان الفكر المادي في عصر العولمة. فما هو الداعي إذن لإبراز صور تونسية مغالية في الإباحية من خلال الأفلام المشار إليها والتي دار حولها جدل كبير؟ يجب أن نعلن في البداية أننا لسنا بصدد انتقاد الممثلين ولا قيامهم بالأدوار فذلك شيء حرفي وداع للإحترام ولكننا نود نقد البنية الجمالية للعمل. إن

استراتيجيا العمل مثلا لدى المخرجة رجاء العماري ومعز كمون تندرج في نفس المسار الذي اختطه النوري بوزيد منذ عشر سنين وحول فيه وجهة الإهتمام من الوطنية الفكرية والعمل على الأنتيليجنسيا إلى تبيان الهواجس الباطنية وسينما الإثارة حيث النزعة الصارخة لأرلكان الفنان في انتقاد الرمز والمحرم بالصورة الجاهرة.

إن الموروث الفيلمي التونسي قد فرض نسقا تصويريا وجمالية فنية يصعب الخروج منها، هي حلقة متواترة من التحديات التي يمكن حصرها في النقاط التالية:

التطرق إلى الخصوصيات الباطنية للنفس الإنسانية.

التطرق للممارسات الجنسية وتعميمها وكأنها تخص جميع الشرائح

التركيز على الهامشي كمقياس أزلي للتطور

يمكن لنا التعرض لقولة المخرج النوري بوزيد عن وشائج القربى بينه وبين أفلامه:

«»هم أفراد عائلتي، تربطني بهم مودة وعطف، يحملون إحساسي وهواجسي على الرغم من اختلافهم معي، يعانون من تناقضاتي ومن رفضي للرضا عن النفس. صنعتهم من التمرد الفطري ولأجله».

وهنا نستعرض أفلامه التي تعد تحولا في السينما التونسية ولكن إلى أي مدى نجح للوصول إلى خلقه بصمة جمالية خاصة به؟ قد تكون الصورة الكاشفة عن الترسبات النفسية هي الميزة والأسلوب الرمزي هي الخصوصية الفنية ولكن يصعب على الناقد أن يكون بالمعطيان الأولى مدرسة للسنما أو موجة فكرة هي فحسب توجه تونسي فريد ولكنه على شاكلة الواقعية الجديدة الايطالية مع تأثر واضح للمدرسة النفسية الفرنسية ويسارية إعلانها للأفكار.

- «ريح السد» شريط طويل سنة 1986
- «صفائح ذهب»، شريط طويل سنة 1989
- «وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح» وهو شريط قصير من الفيلم الجماعي «حرب الخليج وبعد» سنة 1990.
- «بيزناس» شريط طويل سنة 1992
- «الذّات» شريط وثائقي سنة 1994
- «بنت فاميليا» شريط طويل سنة 1996
- «عرائس الطين» شريط طويل سنة 2001
- «آخر فيلم» شريط طويل سنة 2006.

إن المسار الثري للنوري بوزيد يدعو للتأمل حول القيمة الفنية التي أضافها في أفلامه فهو يبتعد عن كل تصنيف ويحاول تبيان أكوانه الفيلمية بكل تجرد ولكن الملاحظ لديه هو اتباع أسلوب الفجئية في الطرح والمغالاة أحيانا في مباشرة المشاهد. بيد أن الأكيد هو أنه تعامل مع المحرمات بكل الحرية المطلوبة والواقع حسب رأيه هو أكثر جرأة مما يطرح ناسيا أثر الصورة في النفس ووقعها على المتقبل بالرغم من ثقافاته المتعددة وشرائحه المختلفة.

يمكن أن نعرج هنا على قولة ذات بال للمخرج كارل دريير «ليس المهم اقتناص أشياء الواقع بالنسبة للمخرج بل الفكر المخزون داخل ووراء الأشياء» وما نلاحظه في هذا الإطار هو لهفة المخرجين في تونس على تسجيل اللافت في الواقع والتركيز على أشياء دون أشياء أخرى دون الولوج إلى عوالمها ودلالاتها العميقة.

« Ce ne sont pas les choses de la réalité que le metteur en scène doit privilégier mais plutôt l'esprit dans et derrière les choses.» Carl Dreyer

مثلما يصرح أيضا المخرج جان لوك غودار «لا يجب القيام بأفلام سياسية ولكن القيام بها سياسيا» والملاحظ هنا هو التوجه إلى توظيف الفيلم بطريقة مباشرة إما بسلوك مبسط ورمزي داخل منظومة واقعية وإما بمحاولات من الفنتازيا التخييلية.

لدى المخرجين التونسيين الذين برزوا بعد الثمانينات

تطلعات فيها كثير من الجرأة والفرادة وجب التنويه بها وخلق أيضا جيلا مهما من التقنيين والمصورين والممثلين البارزين مثل المتألق الفنان ظافر العابدين في أدواره التي تعتمد الحضور على الصورة والتفاعل مع الكاميرا مع جاذبية الممثلين الكبار وهذا ينم عن دراية وخبرة وموهبة. ولكن النقص الذي يمكن الإعلان عنه يخص المنظومة الأهم وهي حلقة الكتابة. فالساحة الفنية بتونس تعوزها الكتابة الموجهة التي تحمل أبعادا فكرية والتي رغم بساطتها تطرح بكل تجرد هواجس الشعب وتخرج من النخبوية إلى مكامن فيها الكثير من الإجتهاد. كما يمكن معها أن نتحدث عن أسلوب مرتقب للكتابة وشخصية تدعو للتفكير ولهذا السبب نجد أغلب المخرجين قد نحت تمثاله السينمائي بنفسه وعلى شاكلة مخياله ولم يتبين له أي قصور أو تشويه لأنه صانع المثال وأول مستهلك له وكثرت إذاك أنوات (جمع أنا) الفنانين وطفقوا ينتجون ويصورون ويتحدثون بلغة الإبداع والحرية ويغزون الجسد في غارات لا قبل للمشاهد بها... الدعوة إلى ماذا؟ لنفي القيم الأخلاقية السائدة... ولكن البديل يبقى غامضا... غائما. لا يمكن المرور دون نظرة بسيطة لما ينجزه المخرج عبد اللطيف بن عمار وخصوصا بآخر أعماله «النخيل الجريح» فقد فهم ثنائية المحرم والرمز بكل الذكاء السينمائي ولكن ما يشد في العمل هو جرأة التناول وحواره مع الآخر بكل الحرية والمسؤولية المطلوبة وإعلان عن تلك النفس المسلوبة من كيانها. فعبد اللطيف بن عمار يؤمن بالرومنسية الجديدة في عصر التحجر ويحاول أن يقلب بين يديه دون نرجسية سيرذاتية دأب عليها أقرانه صفحات مؤلمة من التاريخ ويمكن تصنيفه من الأفلام الوجدانية النفسية الجمعية من منظور دوركهايم حيث له وشائج قربى مع صنوه رشيد بوشارب في طرائق تناوله بيد أن بوشارب يضفي السمة التراجيدية من موت مفاجيء ينبض دما بعين مخرجة ويحن شوقا لإعادة خلق اللحظة.

«L'art ne rend pas le visible, il rend visible.» Paul Klee « Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence

من الطبيعي أن يصرح مبدع العمل أنه متصل بعمله ومتواصل معه، وهذا ديدن النوري بوزيد حين يشعر بتوحده مع العمل الإبداعي الذي ينتجه. ولنا أن نسأل بهذا الموضع عن تلك المسافة النقدية المبطنة التي يجب أن يتحلى بها المبدع بصفته مخرجا وكاتبا للسيناريو فحين يخلط المبدع ما بينها يصبح العمل الفني رسالة مجردة حاملة للأيديولوجيا وتفقد كثيرا من ألقها ومن صيرورة إشعاعها الإنساني... إن المحرك الرئيس للأعمال الفنية للنوري بوزيد هو استنطاق الواقع وتناول قضايا الجسد والتدين. وفي ذلك مطبات عديدة ومزالق أكبر مثل النهج الذي أخذه مثل التعميم وجعل الهامشي هو المسار الحقيقي للموطن، وبعبارة أوضح يجعل من الهاجس الشخصي الباطني هو الشعار الإجتماعي المميز فالمثلية الجنسية مثلا تصبح قاعدة والإغتصاب في الطفولة هو المسلك الرئيسي والقضايا الحميمية للفتاة هي الأس الرئيسي للتشكلات النفسية والتطرف الديني هو السائد... والحقيقة أن كل ذلك مغالطات وطرح يفتقد للموضوعية إعتمادا على مكان بعينه وزمان محدد. فمثلا حين يفهم المشاهد من هذا الواقع المعيش من خلال فيلم «آخر فيلم» يفهم أن كل الشباب التونسي في حالة تماهي وتوحد مع الشاب «بهتة» ورفاقه المهمشين الذين يتميزون بحرية المعتقد والثورة على السائد والمسالك التقليدية وخصوصا التدين مع تبيان الفرق ما بين الدين المتسامح والتدين والحقيقة هو أن المجتمع التونسي أكثر ثراء وأكثر تشعبا من فهم المخرج الذي يسقط حالة إجتماعية لبعض أحياء العاصمة ويعممها على كل الشرائح الشبابية من جنوب البلاد إلى شمالها. إن الأعمال الفنية للمخرج النوري بوزيد تتنزل في إطار الحرية الفنية وهذا هو المشكل الرئيسي الذي يسم السينما التونسية. هل الحرية الفنية آفاق بدون

حدود؟ إلى أي مدى يمكن للقيم الأخلاقية أن تكون إعلانا وسمة للعمل الفني؟

في البداية، من واجبنا مناقشة تبيان الحرية بالصورة الفيلمية. السينما هي الحياة بأتم معنى الكلمة والصورة هي الموقف الذي يتخذه الفنان لتبيان موقفه من المجتمع ولنا أن نصرح هنا أن جل أفلام الموجة الجديدة منذ الثمانينات تتناول التوجه النفساني وتطرح الخصوصية الجنسية كنافذة أساسية التي لا تطل سوى على خبايا الشرائح المهمشة وتحاول تجاوز الحرمات والتصريح باللفظ والصورة عن هذه الحرية المتجددة.

الجانب الأول هو اللفظ وذلك يعني استعمال الكلام العامي الذي لا تقبله الأوساط المحافظة من سب وكلام يجهر بالجسد وتفاصيله وهي اللغة المستعملة من الشريحة المهمشة حتى تعلن عن رفضها بعنف للقوانين السائدة وهذا ما يميز أفلام النوري بوزيد ورجاء العماري ومعز كمون وخالد البرصاوي... الكلمة إعلان عن الرفض وفحشها تصريح بالثورة من هذا المظور وهي رؤية قاصرة جدا فرب كلام قصير ورصين يزلزل ويقع في النفس ويثيرها... يزعم في هذا الموضع مخرجو الأفلام أنهم كانوا محاذين للحرية ومعلنين عن بواطن المجتمع ولكنهم يتناسون وقوعهم في جورة التعميم بأن كل تونسي مالك لهذه اللهجة العنيفة والمترهلة والفاقدة للقيم الفاضلة وهذا التيار أساسا فرنسي التوجه حيث اعتمد المخرجون الفرنسيون بعد الموجة الجديدة بالستينات والسبعينات على طرح الطابوهات اللفظية كزلزلة لفكر النمطية والتحجر فما تقوم به الأستاذة المخرجة رجاء العماري مثلا بفيلم الدواحة سوى صدى لتلك الأفلام المميزة وشخصيات متونسة لفكر ماي 1968 الصارخ والداعي إلى قلب الموازين وهو الفكر المتسم بالجرأة والتقدمية والتطور الهام ولكن يبقى نفس السؤال المطروح: ما هو البديل المطروح لدى المخرجة الموقرة من خلال الستار الأحمر والدواحة؟ هل تطرح اللغة المتمردة والجرأة المستوردة بكل تفاصيلها كبديل للحياة المستقبلية التونسية؟ يعتبر جيل رجاء العماري ومعز كمون وخالد البرصاوي تواصلا للنهج الذي اختطه النوري بوزيد من استنطاق جريء للواقع المعيش ومحاولة لتبيان الجانب الخفي الذي طمسه التدين المفرط.

الجانب الثاني هو الصورة وبنفس الوقع والمسار يتبين كيف تعرض المخرجون لمواضيع الجسد والفكر بكل العنف في الطرح فالصورة الفيلمية لها وقع أشد من التلفظ ورسالة ليس من الهين توقع نتائجها. فمنذ تعرض أفلام النوري بوزيد لقضايا المسكوت عنه بصفة معلنة وواضحة المعالم نجد لدى المنظومة النقدية منذ الثمانينات التهليل والتكبير للإنجازات الفريدة في طرائق غزو الجسد والتطرق للمحرمات بكل الجرأة المطلوبة والنفس الثوري ولكن المتأمل في الظاهرة التي تمتد إلى الآن مع مثيلاته من رجاء العماري وغيرها من التحرر الأنثوي المطلوب... ليس من اختلاف حول التحرر والتطور ولكن الأمر يتجاوز كل ذلك من خطورة التهويل والتضخيم إلى حد المغالطة بالصورة... فكأننا بالمخرج ذلك البطل الفريد الدون كيشوطي الذي توصل إلى كشف الواقع «الظالم» بالحديث المصور الذي لا يقدر عليه أحد والحقيقة هي أننا في زمن حوار الحضارات نجد الفكر الغربي المستنير يتوق إلى تهدئة حلمه والعودة إلى تلك المناخات الإجتماعية المتماسكة والتي تحكمها قيم الخير والفضيلة ونجد بلدان الجنوب تعيش مجددا فترة الثورة الجنسية التي شهدتها أوروبا منذ الستينات... هي بالحقيقة فترة ضرورية لإنصاف النفس ومنحها المساحات الضرورية يمكننا مثلا الإشارة إلى العمل المميز لباتريس شيرو في فيلمه «الإنسان الجريح» حين تعرض لقضية المثلية الجنسية بكل الثراء الإنساني والتفكر حول الطبيعة في تواجدها مع الفكر المدني من المنظور المفكر روسيو وقد أثارت الموضوع بكل الجراة والنبل المخرجة التونسية نادية الفاني مع إضفاء بعد أنثوي للقضية... إذن ما هو المقلق في تبيان الصورة الفيلمية؟ ما هي القضية التي

أثارت الجدل الكبير حين بث فيلم صفائح من ذهب وفيلم الدواحة وفيلم آخر ديسمبر وفيلم بين الوديان؟ وما هي تجليات الرمز والمحرم بهذه الأفلام ومدى تفردها؟ كيف نقبل الحرية الفكرية ونضجر بإعلانها من خلال تصوير المفاتن الجسدية واللحظات الساخنة في تجلياتها الحميمية؟

إن الصورة هي استنطاق للواقع وكشف لبواطنه ولكن الحلم الكبير الذي يميز المبدع لا يجب أن ينزلق في التفصيل ويكون صدى لحضارات أخرى وتجارب الغير. الإجابة بسيطة وهي الإغتراب الفكري وذلك يعني أن الدعوة للتحرر الأيديولوجي لم تأت من خلال خيارات وطنية متأصلة ومتجذرة بالأصول الفكرية التي تميز البلاد وتدعو إلى تطوير جدي وجذري من خلال نسق متواصل وجهد يومي دائب وهذا ما نلمسه في فكر خير الدين والطاهر الحداد والتطور الفكري التونسي الراسخ القدم في قيمه الأخلاقية والدينية والتقدمية في آن... فمثالنا هو الإنجاز الفريد الذي ميز مثلا فيلم الدواحة من تعرية البطلة لصدرها وذلك إعلان للحلم والتحدي والثورة ولا شك في ذلك وهو أيضا عمل محمود للفنانة في نسق اتباعها مسار الصورة البديلة عن كلاسيكيات النمطية للفيلم التقليدي ولكن السؤال المطروح هنا هو الآتي: ما الذي تقدمه رسالة التعرية المعلن والمفضوح؟ ما هو الغرض الذي تحاول المخرجة تبيانه؟

هل هو عكس للحظة الوجد النسوي أو إثارة للمشاهد الممكن ورسالة للغرب أن في كون الشرق أيضا جرأة وعدم وجود مساحة غير مكشوفة لهذا الشرق الجديد؟ إن العمل الفني هو العمل المحاور وليس العمل الذي يعرض البضاعة الغير المتوقعة فاللون المحلي هو الذي يلقى الرواج ويقنع المشاهد الغربي والشرقي في آن ويمكن أن ندرج بهذا الإطار العمل الروائي المميز للأفغاني عتيق رحيمي من ولوج عوالم الثبات بلغة باطنية ثاقبة وترميز أو بعض الأفلام الإيرانية التي تطرح الإيمان في القرن الحالي كقضية تهم العالم بأسره وتبيان لأسباب الوجود دون محاكاة للغرب.

نعتقد في هذا النطاق أن الأزمة الرئيسة التي تسم السينما التونسية هي محاولة السينمائيين أو جلهم إعتبار التطرق الجريء بالصورة هو السبيل الوحيدة للتغيير مع استلهام الأساليب الفنية المضمنة من الموروث الفيلمي الفرنسي المعاصر والواقعية الجديدة الايطالية ولجوء عدد كبير إلى التغرد بأساليب الغنائية والدرامية للأمريكيين كسارج ليوني. يمكن لنا أن نورد رأيا لمخرجة تونسية شابة فيه كثير من الصحة وهي فاتن الحفناوي: «الذي أحسه مع كامل احترامي لكل المخرجين، أن السينما التونسية هي سينما المخرج المؤلف، الذي يقدم فيلما في تونس عادة ما يتحدث عن موضوع شخصي مع أن الأفلام جيدة تقنيا.. لكن السؤال الذي أطرحه دائما. لماذا لا تخرج السينما التونسية عن القوالب المعتادة وتتحدث عما يجري في العالم ويرد المخرجون الفعل... المخرج النوري بوزيد، لأنه تمكن من وضع بصمته بردة فعله في فيلمه الأخير.. الوحيد من المخرجين التونسيين الكبار الذي تفاعل مع ما يجري حولنا في العالم. أحبه واحترمه منذ كان أستاذي وزاد احترامي له بفيلمه الأخير». فقط نريد أن نضيف في هذا النطاق أن تقنية الصورة ليست بمعزل عن المضمون فلا يمكن أن نتحدث عن إبداع جمالي بالصورة وتقصير بالحكاية والسرد فالعمل الفني هو تكامل منجز للصورة والكلام والحكي. ويمكن في هذا الموضع الإشارة إلى العمل الفيلم الأخير أو مشروع إعداد فيلم ذي السمة التجريبية فهو خلافا لما قد يعلنه العمل من ثورية في التصوير أي تقنية التضمين «فيلم داخل فيلم» بيد أنه إستيطيقيا كلاسيكي النزعة وواضح الطرح وهو محاربة دون مواراة للفكر الرجعي بكل تفاصيله ولا يتطلب جهدا كبيرا للفهم ويمكن هنا التعرض بإطراء للدور المنوط بالممثل لطفي العبدلي لما قام به من تلقائية وبساطة بأدائه لدوره ولكن بالرغم من كل شيء هو ذاته وقع في النمطية من

تقليد لشباب الأحياء الصعبة التي تعيش حياة البؤس والفن وقد استلهم كثيرا من شخصيته في الحياة كي يسقطها بالعمل الفني وهو ربما ما شد المخرج المضمن والمخرج الحقيقي في ثنائية جدلية تصل إلى حد التشنج وهو موجه أساسا لشريحة مثقفة تفهم جيدا نوعية هذا الصراع.

وفي نفس منطق الإثارة نقرأ للروائي كمال الرياحي موقفا مماثلا لفيلم «الحادثة» لرشيد فرشيو حيث يعتمد موقف الإثارة الرخيصة حتى يسوق الفيلم ويلج الممثلون عوالم الشهرة ويعيش المخرج بالتالي شعور التفرد والتحدي والإنخراط بمدرسة النوري بوزيد المبنية على الفرادة في الكشف والجرأة في التصريح:

«فانتظرنا ككل المتابعين للسينما المحلية عرض هذا الفيلم الذي كنا نتمنى أن يكون حدثا في السينما التونسية فكان اسما على مسمّى، مجرد حادثة نتمنى أن تكون عرضية في تاريخ السينما لما رأينا فيه من تراجع كبير عن المكتسبات التي حققتها السينما التونسية. وأعتقد أن نبل القضايا التي تناولها لا تشفع له ضعف الأداء الفني وتفكك السيناريو وضعف الأداء التمثيلي لجل الممثلين، وكأن المخرج التونسي رشيد فرشيو يدخل سوق السينما بشعار الشارع المصري «الجمهور عاوز كده» وقد صرّحنا إلى إحدى الفضائيات بعيد عرض الفيلم بأنه يدخل السينما التونسية في حقل «أفلام المقاولات» لأول مرة. تلك الأفلام التي تستقطب الجماهير ولكنها تسجّل في التاريخ الأسود للسينما لأنها خالية من أي إضافة فنّية.. وإن كان محرّك الفيلم هو الايدولوجيا، ونحن نشك في هذا، فإن «من طبيعة الايدولوجيا أن يكون المرء فيها أعمى» لذلك ازدحم الفيلم بالمتناقضات والصدف المركّبة والأخطاء الفنية التي لا يرتكبها مخرج هاوٍ. وإن كان صحيحا أن واقعية السينما شيء والواقع شيء آخر كما يقال فإن السينما عليها أيضا أن لا تخلق منطقا خاصا بها يسيّر عملية سرد أحداث الفيلم ... هذا عدا الصدف العجيبة والغريبة التي تتحكم في مسار الفيلم وقيامه على كليشي مستهلك في السينما المصرية وهي خيانة زوجة الضابط زوجها العنيف» (باب المتوسط. 24 جوان 2008).

وهنا تبرز التقنية السينمائية الفريدة في تطرقها إلى أكوان من الرمز من خلال عملية التصوير واللعب مع الأضواء.. فهنالك استراتيجيات عمل يمكن التفكر فيها مثلما يقدم لذلك روبار بريسون «إلى استراتيجيات السرعة والصوت يمكن القيام باستراتيجيا البطء والصمت» لكننا نجد في كثير من الأحيان النسق الفيلمي بالأعمال التونسية تتميز بخليط من البطء والسرعة دون قصدية معلنة وربما كان علينا في هذا الإطار تأكيد نضج التجارب السينمائية لكل من محمد الزرن في بحثه عن كينونة جديدة للرسم بالتشكيل البصري والأعمال المميزة لمعز كمون حين توصل إلى تبليغ الرحلة البصرية والتناغم من خلال عمله الأخير «آخر ديسمبر» حيث أمكن له أن يصيد شخوصه داخل امتداد ريفي طبيعي جميل ورائق. مثلما كان روبير بريسون يدافع عن الرغبة في الإكتشاف ولحظة الإنكشاف في كتابه «ملاحظات مصور».

إنها لحظات العشق المتيم تأخذ المصور والمشاهد في آن. ولنا أن نسأل في هذا الإطار هل الأعمال الفنية السينمائية في تونس تطبيقات غربية لتقنيات مع روح تونسية أم أن الفن تخلص من كل الجنسيات وتحول إلى عمل مطلق؟

الملاحظ للتيار الفيلمي التونسي يأسف كثيرا لضيق الكون الفلسفي العميق وعدم وجود مساحات للفكر والتأمل وعدم الخوض بمساحات الحلم بمفهوم باشلار من «أن التخييل هو إعلاء الواقع بدرجات» وربما في ملاحظاتنا بعض التعميم ولكننا نرى أن هذا ما يسم الأغلبية من خلال ظواهر غريبة يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1) الإعتماد على أسلوب التحليل النفساني من خلال التعرض لقضايا الشباب.

2) الإنفراد بالقراءة الشخصية الضيقة للمخرج.

3) إعتبار الجسد النافذة الوحيدة للحرية.

4) التقنية السينمائية لا تتميز بأسلوب فني يميز المبدع وعدم التوصل إلى تشكل مدرسة.

الفنان المهتم بالسينما والمنتج للأعمال الفنية صاحب مخزون جميل من الأحاسيس والأفكار الحالمة والراقية، يرى أن على المتقبل أن يضطلع بدوره في نشر رسالة الفن السينمائي الراقي في المجتمع كما أن المجتمع الذي يستعرض تشكيلة واسعة من المدارس الفنية والأساليب التقنية في صناعة العمل الفني، يعلم تماماً لغة الحكي وتفاصيله. لأنه سيكون فاهماً إلى حدٍ كبير ما الذي يبحث عنه، ويعرف كيف يقرأ أو يترجم خلجات الفنان. وحتى إذا لم يعجبه الأسلوب أو الفكرة، فهو على الأقل مدرك للفن....

ومن ناحية أخرى فهذا الحس الجمالي سينعكس بذلك على مناحي الحياة الأخرى من سيكولوجيا وتفاصيل، بيد أنه لا يعتمد على تفضيل أسلوب على آخر، بل على الذائقة الفنية عموماً.

وليس هناك بالتالي فجوة بين المتلقي والعمل الفني، والواقع هو أن العمل الفني أحد أهم طرق التوصيل المباشرة للقيم الإنسانية وانتشارها بين الناس. وفي هذا النطاق يمكننا التعرض إلى أعمال المخرج المبدع عبد اللطيف بن عمار من سجنان إلى فيلم التحدي والرومنسية «شامة النخيل الجريح» فقد بات أسلوبه في الإخراج مزيجا من الحساسية والتناغم مع إضفاء روح من الوطنية المبطنة والخفية التي تهز مشاعر الذين عاشوا فترة بنزرت ومحاولات استنطاق التاريخ لإعادة الإعتبار لماض ظن أنّه ولى. لقد كان عمل المخرج عبد اللطيف بن عمار تواصلا لمدرسة تونسية بدأت بفيلم الفجر لعمار الخليفي ووجدت صداها بأعمال الملتزمين بهواجس الوطن الأم ولكنه لم يغفل الجانب الحقيقي للتاريخ وحاول من خلال الشخصية الواقعية أن يفتح ملفا جديدا لم يستنطق بعد وأوكل المهمة لطالبة جامعية وكأنه يريد مزيدا من الدقة في محاسبة التاريخ مع إسداء الدور المهم لفنان لم تسلط عليه الأضواء كثيرا وأدى أدوارا تلفزية غير ذات بال لكنه يمتاز بكاريزما الحضور وتبيان الوجه المشرق للجيل التونسي وهو الفنان ناجي ناجح ، حين يحاول تمرير الرسالة بكل الصدق والأمانة ويكشف عن وجه المستعمر المخادع والمتسلط، لم يكن لدى عبد اللطيف بن عمار أي وجل في تناول قضية الحال حيث جسد حقا حرية التعبير عن الإحساس الفردي والإحساس الجماعي مع نزعة حميمية ورومنسية جديدة في تبيان النوستالجيا وقد خصص مساحة كبيرة للمساهمة الجزائرية كإعلان عن فكر منفتح وديمقراطي في مستوى الفن. كتابة عبد اللطيف بن عمار السينمائية مزيج من الحنين الباطني والثورة الهادئة ولعله درس لكل الذين يرون في أنفسهم القدوة والتفرد بالثورة على المجتمع بصفته قامعا دافنين بهذه الطريقة كل الهواجس الأخرى المهمة في حياة التونسي والعربي المسلم داخل دوامة العولمة فالكائن السينمائي ليس ذاك السجين الذي يكتفي بالنظر المطول لسرته ولا الذي يحاول التسري وشخصنة القضايا المصيرية للإنسان. ليست مثلا كل الأمهات من مثيلات راضية بالدواحة تضرب عرض الحائط مبادئ الشرف والعفة وتطرح نموذجا حرا من كل القيود. نعي هنا أن دور المثقف رئيسي في التشجيع على اختراق كل المحرمات إذا توفرت منظومة اجتماعية متوازنة تطرح نفسها كبديل أساسي والغريب أنه بأفلام النوري بوزيد ونفس التوجه الذي يتخذه من عقبه من المخرجين لا نجد الطرف الذي يمثل النقيض وإن وجدناه فهو مختل ينتفي معه شرط التوازن. هي قصدية الريبية والتشكيك التي تعكس رؤية الآخر، قراء للفكر الغربي الذي ليس هو المثال الذي يجب استيراده...تتم بكل التجلي ومن خلال الصورة رؤية مشوهة للماضي وهي ذات الرؤية التي يصورها المخرج الفنان «رضا الباهي»

من خلال أفلامه ولكن بكل الإشراق الضروري والنقد الهادئ والطبيعة الحنينة بـ«صندوق عجب» ويمكن أن نعود إلى مقال الصحفي سميح بن عامر لتبيانه مرجعيات الواقعية الايطالية والشرقية المصرية حيث يخرج هنا عن سرب الجمالي التونسي:

«كما أن الباهي وعلى عكس بعض السينمائيين المغاربة الذين ينطلقون من القطيعة مع السينما المصرية السائدة تجاريا، يعتبر نفسه تلميذا في مدرسة يوسف شاهين وصلاح أبوسيف وبركات ومحمود ذو الفقار، بالإضافة إلى عشقه للواقعية الايطالية الجديدة. ومن أفلامه الثائرة والمرجعية «السنونو لا تموت في القدس». ومن أهم المشاريع التي أعد لها الباهي فيلمه «براندو وبراندو» عن أسطورة السينما العالمية النجم مارلون براندو الذي وافق بالفعل على مشروع الفيلم وأبدى إعجابه بالسيناريو، لكن فرحة الباهي كمخرج عربي بهذا الإنجاز لم تتم بسبب وفاة براندو ليعود إليه اليوم من خلال فيلمه المرتقب «حينما تسقط النجوم».

ويضيف الصحفي سميح في نفس الإطار كلاما عن انتاجات الباهي بمجال السينما: «وللباهي العديد من الأفلام الروائية والوثائقية التي نحتت مسيرته الإخراجية بكثير من الابداع منها: «الملائكة» 1983 بطولة كمال الشناوي وليلى فوزي ومديحة كامل، إنتاج كويتي مصري تونسي، وعرض في أسبوع المخرجين في كان، و«وشم على الذاكرة» 1986 بطولة جولي كريستي وباتريك بروبال وحميدو والذي اختير في المسابقة الرسمية لمهرجان البندقية الدولي، و«السنونو لا تموت في القدس» 1994 وحصد جوائز عالمية في فالنسيا وباستيا وغيرها. ثم «صندوق عجب» 2002 بطولة هشام رستم والمطرب التونسي العربي لطفي بوشناق. كما قدم في الثمانينات 10 أفلام وثائقية لصالح مؤسسة الإنتاج البرامجي المشترك لدول مجلس التعاون الخليجي منها: «صناعة السفن» و«أعماق البحر»، وقدم أيضا سلسلة وثائقية بعنوان «القدس العربية» عن مخرجين عرب منهم الأخضر حامينا وفريد بوغدير وكريم بهلول وعبد اللطيف بن عمار» (المصدر: العرب أونلاين-صابر سميح بن عامر).

لقد أطنب النقد التونسي في مدح تجليات الصورة في السينما التونسية ونحن أيضا ندرك ذلك ونجله ولكنه الحد الأدنى للعمل السينمائي ولم نجد له ميزة تفرده وتخرجه من النمطية. فتونس السينما هي المكان المثال الرمز لبروز عدد مهم من الإنتاج الجيد ولكن نظرا لقلة الكتابة بالسيناريو ونظرا لجمال الصورة وعدم اتسامها بجوهر وأساس مميز تبقى رهينة التقلبات الظرفية. يمكن مثلا أن نتعلم من المساحات التشكيلين السينمائيين من أمثال جاكسون بولوك. نسق الخريف (1950) ودوغلاس سيرك في كل ما تسمح به السماء (1955) بخصوص التجريد الغنائي وهي مغامرة الضوء في البياض حيث لا يعد الفكر داخل صراع وينمو بالإمكانيات المتاحة. وبالرغم من الإجتهادات الملحة للتصوير الفني السينمائي تبقى بصمة المؤلف والتميز العالمي هي قطب الرحى ومجمل الاهتمام.

وخلافا لما يعتقد الكثيرون فالفنان لا يحصى بمساحة من الحرية عظمى بل هو قيد تأملاته وواجبه نحو الآخرين مثلما يصرح بذلك أندري تاركوفسكي في الزمن المقيد «لا يكون الفنان حرا أبدا ولا أحد أقل حرية منه لأنه مقيد بعطائه وموهبته وخدمته لآخرين».

«L'artiste n'est jamais libre, personne n'est moins libre que l'artiste, parce qu'il est enchaîné à son don, à sa vocation, à son service envers les autres». Andrei Tarkovski, Le Temps scellé.

إن الأعمال الفنية السينمائية في تونس لها مسارات عديدة وتعاملها مع المحرم والرمز به كثير من الإختلاف وتبين مما سبق أن الفنان مقيد دوما بالرغم

من مساحة الحرية التي يشتغل في إطارها. وتعد أرض تونس الخصبة بعطائها مجالا واسعا للإنتاج السينمائي كصناعة أولا وكواجهة أساسية تعكس الشواغل الدفينة للشرائح الاجتماعية المختلفة. فهل توصل المخرجون والمنتجون إلى نوعيات من التعامل النبيل مع التراث اللامادي للبلد وساروا في ركاب الحداثة الفنية بكل الجرد المطلوب؟ في الحقيقة تصعب الإجابة لأن الطريق الوعرة للسينما تتطلب جهدا أكبر وعملا دؤوبا للوصول إلى بر الأمان والتألق وصنع آلية عمل متألقة تخرج من الكون السوداوي للتحليل النفساني الموجه إلى رؤى أكثر عمقا مع المحافظة على الفكر التقدمي الجريء لأن الشجاعة الأدبية وخبايا الصورة لها أسرارها ورموزها وكونها الفريد. علينا الخروج من تقاليد التأييد المطلق أو التجريح المتحامل إلى مساحات السجال الرحبة والجدليات المفيدة لعلنا نبلغ التحليق بالفن السابع في سماء قرطاج ولا نعيش على الإعجاب بتجارب الآخرين أو الوقوف على تفاصيل تؤرق ولا تضيف.

المصادر والمراجع

- Jean Marie shaeffer Les célibataires de l'art gallimard 1996.
- Histoire du cinéma.institut national d'histoire de l'art. Paris sorbonne 2002
- L'œil à la caméra.Dominique Villain.cahier du cinéma 2000
- Hédi khalil . الحداثة السّينمائية

صــورة الشــابّ التّــونسـيّ في سينمـا محمـد الـزرن

سامي الشايب (*)

مقـدمـة :

لقد راهنت العولمة بداية على حتمية تغيير الشعوب وأساليب استهلاكها ونظرتها للكون والحياة حتى تصدّر سلعها وتدمجها في ثقافات كل الشعوب لتصبح من زبائنها المفضلين، فالعولمة تراهن على هدم الجدران وفتح الأسواق وتشجيع الاستهلاك الجماهيري. لذلك عليها الدخول إلى كل البيوت حول العالم لإبراز سلعها وتعويد الناس عليها ولا يوجد أفضل من الإعلام لتحقيق ذلك بسهولة ويسر ودون مقاومة من الآخرين، وفي ذلك يقول الباحث المصري أشرف منصور: «لقد طغت صنمية الصورة على صنمية السلع، ذلك أن الصورة أصبحت وسيلتنا في معرفة العالم، وفي معرفة السلع ذاتها... لقد طغى الوسيط أي الدال والمدلول هو الصنمية بعينها» (1). وهكذا انطلقت الدعاية المكثفة لتلج كل البيوت بشكل متكرر ومتتابع تحمل نفس الصور والقيم بشكل حوّل هذه الصور والسلع إلى جزء من حياة أغلب الأفراد حول العالم، بحيث استحالت هذه الصور هي العالم والواقع الذي يعيشه الناس نظرا لتكرارها الدائم وتواصلها اليومي معهم، «وصف الفيلسوف الفرنسي جون بودريار الفترة الخاصة بنهاية القرن العشرين بأن الصور أصبحت أكثر واقعية من الواقع» (2). ولكن هذا التعويد انتقل تدريجيا من مجال السلع والمنتجات الاستهلاكية إلى عالم الثقافة والقيم، ليصبح للجميع نفس الثقافة ونفس الأذواق ونفس القيم والنظرة للحياة، فسحر الصورة قضى على كل معالم الرفض والمقاومة الثقافية والحضارية لبقية الشعوب. لقد أنتجوا عالما جديدا يقوم على ثقافة واحدة وطريقة واحدة للحياة شديدة الجاذبية والإبهار «لقد استخدموا الميديا لإنتاج شيء آخر غير مجرد، لقد أنتجوا أنفسهم من خلال مجموعة من صور الميديا ونصوصها... إنها تصبح واقعا جديدا آسرا وجذابا، يصبح هو بدوره موضعا للإعجاب والحلم والتمني» (3). لقد أوقعوا كل الثقافات والشعوب تحت سحرهم وهو ما يسميه بودريار «الإغواء الجديد» و«الإغواء هو نوع من السيطرة على العالم الرمزي عن

*) باحث، تونس

طريق الصور» (4). وهكذا روّجت الصور لأهم القضايا الفكرية والثقافية بشكل مبهر ومبسط شديد الفاعلية يبطل وعي الآخرين ومقاومتهم، فهذه الصور الجميلة المتعاقبة لا تبرز في شكل غزو ثقافي وحرب إعلامية بل تتخذ شكل عمل فني وحس جمالي لثقافة تقوم على الخير والجمال في مواجهة القبح ومحور الشر. يقول هربرت شيلر في كتابه «المتلاعبون بالعقول»: «إن السيطرة على البشر وعلى المجتمعات تتطلب في الوقت الحاضر وقبل أي شيء الاستخدام الموّجه للإعلام... يمكننا بالتالي تحديد سلوكهم الاجتماعي ونهجهم الثقافي» (5). فالإعلام والصورة يمّكنان العولمة من السيطرة التامة على المجتمعات دون إثارة حفيظة أحد، إنها سيطرة خفية ممتعة وفاتنة «فأفضل أنواع الهيمنة هو الذي يبقى فيه الخاضع للهيمنة غافلا عما هو فيه» (6). وهكذا سلبت الصورة عقول وقيم كل المجتمعات، لقد فرضت الصورة على العالم نمطا واحدا وثقافة واحدة تنتشر في جميع أنحاء الكون، لقد دخلنا عالما جديدا هو عالم الاستعراض حيث الصور تختزل كافة مناحي الحياة وتهيمن على كافة المرافق والأطر، فالعالم صورة، إنه عالم العرض والاستعراض. يقول جي ديبور «والاستعراض هو رأس المال وقد بلغ حدا من التراكم تحول عنده إلى صورة»(7). فالثقافة الاستهلاكية الرأسمالية تحولت إلى صور وإنتاج للعرض(Show).

وهذه العروض والصور الغازية تهدد قيم الشباب وتصوراتهم وهويتهم الوطنية، فالعولمة تفرض رؤية واحدة ومنظومة واحدة تفصل الشاب عن جذوره وثقافة أهله وقيمهم. فقد صار يتبنى خصائص ومقومات مخالفة لقومه على مستوى (اللغة، العقيدة، التراث الثقافي، التراكم المعرفي..) تنعكس بجلاء في سلوكه اليومي وعاداته وأخلاقه، ومأكله وملبسه... مما يجعله يشعر بانفصاله شبه النهائي عن جذوره إضافة لغياب تام للتواصل مع مجتمعه وأعرافه، لقد انتهت لديه كل معالم الانتماء. ولكن الشباب لا يستسلم بسهولة، فقد عاد يبحث عن موقع ومكانة في سينما بلاده ومؤسساتها. وهكذا يمكننا القول إن احتضان الشباب وتناول قضاياهم ومشاغلهم بالدرس هو صمّام الأمان في عصر التدفقات المتعاقبة وقضية محورية لم تعد تقبل التأجيل، ومن هنا تتحتم ضرورة مراجعة علاقة السينما التونسية بشريحة الشباب.

I ـ سينما الشباب والتحرر :

1ـ سينما التحرر :

لقد سجل أول فيلم تونسي طويل وهو «الفجر» لعمر الخليفي بداية تلّمس السينما التونسية للواقع الجديد، واقع دولة الإستقلال وبناء تونس الحديثة. وقد قام المخرج بتسجيل دور الشباب المركزي في تحقيق الإستقلال، فقد انخرط الشباب بكافة شرائحه في الحركة الوطنية اذ نجد حسن المنحدر من وسط ريفي معدم، العامل مصطفى، البرجوازي هادي جاب الله كلهم منصهرون في بوتقة واحدة للدفاع عن الوطن تحت راية الزعيم الحبيب بورقيبة الذي يعود للبلاد يوم النصر، في حين يقضي ثلاثتهم نحبهم دفاعا عن الوطن.

لقد صوّر الفيلم الشباب التونسي كوحدة متلاحمة تحمل نفس القضية وهي تحقيق الاستقلال، كما تتحلى بقيم الطاعة والفداء وتتماهى مع توجيهات القيادة الحزبية والسياسية. إنها رسالة تحرر وبناء للذات، يقول المخرج عمر الخليفي: «إن البداية الحقيقية للسينما التونسية كانت عند عرض فيلم الفجر في قاعة المونديال بتاريخ 20-3-1967، ... لقد كانت السلطات الفرنسية تمنع التونسي من استغلال الكاميرا، لقد ولدت البداية من رحم الاستقلال عبر شريط الفجر» (8). وواصل فيلم «السفراء» نحت الذات الوطنية وترسيخ قيم الإعتداد بالنفس في صفوف الشباب معلنا بداية مرحلة البناء من خلال صورة لمجموعة من الشباب المغاربي في فرنسا

تحاول امتلاك ناصية العلم (سلاح الدولة في مواجهة المستعمر السابق) وأمام تشبثها بقيمها تتعرض للتمييز العنصري، ولكن الطلبة المغاربة يعتصمون أمام قصر العدل في باريس رفقة مجموعة من النشطاء الفرنسيين مطالبين بالمساواة ونبذ التمييز.

وقد نجحت هذه الأفلام في إبراز ايديولوجية الدولة وهي بناء شباب جديد يحمل راية الاستقلال والتنمية، شباب معتز بالذاتية التونسية ومتعلق بالهوية الوطنية (الأرض، الدولة، التوافق الوطني، الأمة التونسية، الإتحاد المغاربي، البعد العربي، الإنتماء المتوسطي، الإسلام السني الوسطي المعتدل، التعلق بقيم الحداثة والتنوير، الليبرالية الفكرية والسياسية...). وبالتزامن مع خروج أول فيلم تونسي وهو الفجر سنة 1966، انطلقت أيام قرطاج السينمائية في ديسمبر 1966 بمبادرة من المرحوم الطاهر شريعة، وبرعاية من وزارة الثقافة، وكانت هذه الأيام إعلانا عن صوت الجنوب، وصوت افريقيا والعالم العربي، يقول السيد وزير الثقافة الشاذلي القليبي عند افتتاحه الدورة الأولى: «نحن نرمي من خلال هذه الأيام السينمائية إلى خلق حوار صريح وشفاف، دون خلفيات، ونحن متأكدون أن حوارا كهذا لن يقود إلا إلى مزيد تعميق التعارف والتبادل بين الأفارقة والفرنسيين، بين الضفة الشمالية والجنوبية للمتوسط». إنها رسالة تحرر وإعلان لصوت الجنوب، وهكذا صدح صوت الجنوب عاليا من تونس معلنا عن تأسيس سينما جديدة تبرز رهانات الدولة الجديدة وسعيها نحو التحرر وخلق ذاتية وطنية متميزة. لكن حيوية دولة الاستقلال تعرضت لصعوبات جمة في ظل فشل تجربة التعاضد، ضآلة المنجزات الاقتصادية والاجتماعية، تنامي البطالة، التباين الجهوي الصارخ بين مناطق البلاد، النزوح الريفي، والاحتجاجات النقابية والطلابية... ودبّ الشك في صفوف الشباب، وتعالت أصواتهم مطالبة بإصلاح الأوضاع، وهو ما رصده عبد اللطيف بن عمار في فيلم سجنان إذ يرسم شريط سجنان صورة مغايرة للشباب التونسي تعود إلى سنة 1952، ذكرى انطلاق المقاومة المسلحة، إنها عودة للبدايات ولمرحلة تأسيس الشرعية حيث يقسّم المخرج الشباب التونسي إلى طبقة عمالية مناضلة تحمل الهم الوطني وتدير معركة التحرر الوطني ومعركة بناء الاقتصاد وفئة أخرى من الأغنياء لا تحمل نفس القدر من الاهتمام بالشأن الوطني (مشهد العرس في آخر الفيلم).

وهكذا كانت السينما مرتبطة بتطلعات الشباب، بل واجهة يعلن من خلالها صوته ورؤيته، وهذا الخيار في الالتصاق بقضايا الشباب أعطى للسينما التونسية حيوية كبيرة ومكانة مرموقة في المحافل الدولية، يقول عمار الخليفي: «لقد انطلقت السينما التونسية تحدوها آمال كبيرة، وكان لها اعتبار في الأوساط العالمية وتحصلت على عديد الجوائز وتبرمج أفلامنا في مهرجان كان» (9). وشهدت الثمانينات أوج هذا التألق سواء على مستوى حجم الإنتاج أو نوعية الأفلام، ليتصدر المخرج النوري بوزيد المشهد السينمائي عبر رصده واقع الشباب التونسي وتطلعاته.

2 ـ السينما ونهاية جيل :

لقد سجل النوري بوزيد نهاية حقبة كاملة من خلال عمله المتميز «صفائح من ذهب»، فيوسف سلطان الخارج حديثا من السجن وجد نفسه في عزلة تامة عن الناس، فقد توفيت زوجته، وتوارت عشيقته زينب في خضم تفاصيل الحياة، وتنكّر له رفاق النضال، . . . لقد خسر شبابه في سبيل ايديولوجيا وفكر فقد جمهوره وتهاوت طروحاته وصار هو يبحث عن نفسه فلا يجدها. . . أما ابناؤه فقد ابتعدوا عنه باحثين عن مسار لحياتهم يركز وبالدرجة الأولى على نجاحهم الشخصي. ان هذا العمل المتميز يبرز نهاية حقبة الأيديولوجيا والأفكار الثورية التي سيطرت لفترة طويلة (السبعينات

والثمانينات) على شريحة واسعة من الشباب التونسي، لقد انتهى يوسف سلطان المناضل الثوري إلى فارس بلا جواد ورجل غريب في وطنه، غريب حتى عن أبنائه... لقد انخرط الشباب (أبناء يوسف سلطان وأترابهم) في عالم جديد قوامه القيم الليبرالية والتعلق بالنجاح الفردي والنفعية المادية.

فمع نهاية القرن العشرين تراجعت الإيديولوجيات الكبرى وانهارت لتسقط الجدران الفكرية والمادية التي كانت تفصل بين الناس لندخل عصر القرية الكونية والثورة الإتصالية، إنه عالم جديد خال من الجبال الفكرية وجدران الأيديولوجيا التي تفصل بين الأمم، فقد سقط جدار برلين الذي كان يقّسم العالم إلى قسمين، إننا في عالم مسطّح (10). عالم مفتوح خال من الجدران هو عالم التبادل الحر بين الثقافات والشعوب وعالم التدفقات (تدفق الصور، تدفق السلع، تدفق المعلومات، تدفق النظم...). وهذه التدفقات السريعة المتعاقبة لنموذج واحد تهدم الخصوصيات والإختلافات مما يقضي على التنوع الإنساني ويجعل الشباب في حيرة على مستوى الهوية والإنتماء. وهذه الحيرة الخانقة التي انتابت الشباب دفعتهم للبحث عن التحرر في السينما الوطنية، فالعولمة سلاحها الأول هو الصورة، ولكن أغلب المخرجين التونسيين عجزوا عن الدخول للعالم المسطّح الخالي من الجدران ليبقوا خلف متاريس الإيديولوجيا ووراء جدرانها العالية.

II- السينما التونسية والأزمة الشاملة :

1 - أزمة نص وتخييل :

إن بقاء المخرجين التونسيين خلف متاريس الإيديولوجيا بنى حواجز وجدرانا سميكة بينهم وبين قضايا الشباب الراهنة، فتحول الشباب شيئا فشيئا عن السينما الوطنية إلى الصور العالمية البراقة والجذابة في مستوى الجمالية والطروحات... وتحول هذا الهجر إلى قطيعة شبه تامة في التسعينات كانت مظاهرها جلية في إغلاق قاعات السينما يوميا على امتداد البلاد. ومن هنا تنبهت عدة أطراف لمعالم هذه الأزمة المتنامية وشخّصتها جريدة الشروق مثلا في مقال لها، فتقول «تتغير العناوين في السنوات الأخيرة لكن الملاحظ أن مئات الأشرطة السينمائية التونسية بين أفلام قصيرة وطويلة تدور أحداثها في «الحمام» وغرف النوم والمرحاض والعلب الليلية وتصوّر «المرأة الجسد» والرجل الشاذ والشاب المدمن.. مواضيع مستهلكة تتكرّر من شريط الى آخر باتت تؤرّق المشاهد وتعلن عن أزمة السيناريو في السينما التونسية» (11). وهذه الأزمة المستفحلة عمقت القطيعة بين السينما التونسية والشباب، إذ افتقدت السينما التونسية للخيال والكثافة، يقول الهادي خليل «إن جل السينمائيين التونسيين لا يحبذون الفتحات الصغيرة، والزوايا المضيقة والحكايات البسيطة، فيستسلمون سريعا إلى الرغبة في قول كل شئ واصدار آرائهم في ظواهر عديدة من الحياة اليومية دفعة واحدة» (12). فجل السينمائيين التونسيين يكتبون نصوصهم بأنفسهم لقد غابت التفاصيل الصغيرة والقصص المشوقة والشخصيات المركبة ذات الزخم والعمق السيكولوجي والنفسي لنجد شخوصا باهتة مصطنعة، خالية من أي روح ومفرغة من كل معنى، وفي ذلك يقول السيناريست التونسي الناصر الصردي «كتّاب السيناريو اليوم تنقصهم الإحاطة بالفنون الأخرى لأن من يكتب للسينما يجب أن تكون له دراية بالموسيقى والفن التشكيلي والاقتصاد والسياسة لأن السينما فنّ شامل...ويضيف إن الفرق شاسع بين مهنة المخرج وكاتب السيناريو، ومع الأسف تفتقد السينما التونسية إلى كتّاب سيناريو يملكون ثقافة سينمائية جيدة» (13). ومن جهة أخرى فقدت السينما التونسية حيويتها لرتابة المواضيع وبعدها عن الواقع، يقول الناقد لسعد بن حسين: «إن الخيال ينعدم في هذه الأعمال وكأن أصحابها ليست لديهم حكايات نابعة من ثقافتنا ومن مجتمعنا، فأغلبهم يقدس ثقافات أخرى» (14).

وهكذا تباعدت السينما التونسية عن الشباب وقضاياه لضعف التخييل ومحدودية السيناريوهات وسذاجة البنية الدرامية. لقد وصلت للنتيجة التي حذر منها تاركفسكي طويلا «إن بعض النزعات التي تدعو إلى الإنقطاع عن الواقع وواقعية الزمن، ستؤدي بالنتيجة إلى تصنّع وتفنن مزيف بالتعبير» (15). وقد انعكس هذا الضعف في النص والتخييل على المضامين ونوعية المواضيع.

2 - أزمة طروحات وقضايا :

إن أزمة النص والتخييل انعكست على المواضيع المطروحة، فالسينما التونسية أمام نفور الشباب منها عمدت لاختيار قضايا وفضاءات تلقى رواجا لدى المستهلك الأجنبي والممول الأوروبي، فعادت الكاميرا إلى المدينة العتيقة الساحرة ولترتاد الحمام والأسواق ومحلات الصناعات التقليدية وغرف الحريم. وصارت قضايا الشباب التونسي في هذه الأفلام منحصرة وبشكل أساسي في عقدة الجسد (الشذوذ، العذرية، الخشخاش، الحانات، ...) أو موجهة لتقديس الأولياء الصالحين، وشوارع المدينة العتيقة. وهكذا عاينت هذه الأفلام الشاب التونسي من خلال نظرة استشراقية مسقطة بعيدة عنه وعن قضاياه، وإن خرجت من هذه البوتقة فليس لتتابعه في الشارع وفي مشاغله اليومية (البطالة، التعليم، العولمة، الهوية، المشاركة السياسية والمدنية، ...) بل لتوثق للأقليات الأوروبية التي عاشت في تونس وتضفي عليها هالة وفخارا لا تناسب حجمها ودورها، وفي ذلك يقول المخرج علي العبيدي «شاهدت منذ أيام شريطا عن عجوز من أصول إيطالية توثق لحياتها في تونس منذ العشرينات بما يعني أنها عايشت أهم الأحداث التي مرّت بها تونس خلال القرن 20 وخاصة الاستعمار والثورة والانتفاضات الشعبية. ورغم أن الفيلم يتحلى بصيغة الشهادة يضيف العبيدي إلاّ أنه لا يتعرض إلى هذه الوقائع الهامة التي عاشتها تونس في القرن الـ20 فالشريط يسجل فقط بعض فترات حياة هذه العجوز.. فالأزمة هي في غياب المواقف وغياب المعالجة الفكرية والجمالية والسيناريو هو تقنية لا غير، والسينمائي التونسي يحذق هذه التقنية» (16). وهكذا تراخت رهانات التحرر وقضايا الشباب ليتسابق المخرجون في البحث عن صور جميلة لحصان عربي، لجرة، سلة من الجريد، حديقة عربية، امرأة عارية، وعطورات من الشرق، ... لقد أصبح همّ السينمائيين هو الحصول على صور جميلة ومقاطع ساحرة مثيرة للمشاهد الغربي وإبراز مهاراتهم التقنية، ولكنها خالية من القضايا المهمة ومن المواقف الجادة. لقد سقطت في الفخ الذي حذر منه تاركفسكي (Tarkovski) طويلا «في الأونة الأخيرة سيطرت على بعض السينمائيين فكرة تصوير الأشياء بشكل أكثر إثارة، فعمدوا للف والدوران هنا وهناك، فتارة يعلقون الكاميرا في الهواء وتارة يلهثون وراء خلفية غنية بتناسق وانسجام ألوان أوراق الأشجار في الخريف، ويضيعون عقولهم أمام الوجوه والأجسام والأشياء الجميلة ثم يسمون هذا كله «الشكل الجديد» والنتيجة الأخيرة هي انهيار الفيلم، ليس لصعوبته وتعقيده، بل لعدم وجود موقف الفنان الواضح وأفكاره الخاصة به حول العالم المحيط... في النهاية أليست الحقيقة أغلى ثمنا من هذا التصنّع» (17).

إن هذا البعد عن القضايا الجادة والغرق في الصور الإستشراقية أدخل السينما التونسية في أزمة شاملة، فقد فقدت جمهورها بشكل شبه نهائي، فالبعد عن قضايا الشباب والتحرر (جوهر ورسالة السينما التونسية منذ البداية) حوّلها إلى سينما منبتة شاذة، منحرفة عن الطريق والتوجه العام السابق للسينما التونسية. وهذه النتيجة المأساوية التي وصلت إليها السينما التونسية تحتّم مراجعة الذات والعودة للجذور وللمسار السابق والبحث في التجارب العالمية. واللافت هنا أن عديد السينمائيين التونسيين ينكرون وجود أزمة متذرعين بمشاكل التمويل وحرية التعبير وقصور الشباب عن

فهم أفكارهم ومنطلقاتهم. وإن وجود أزمة في السينما التونسية ليس بدعة في التاريخ ولا سابقة متفردة، فعديد التجارب العالمية الرائدة مرت بأزمات مشابهة بل وأشد عمقا وأثرا، فالسينما الأمريكية عرفت في أواخر الستينات صعوبات كبيرة تخلصت منها بفضل موجة «هوليوود الجديدة» (18) التي تبنّت قضايا الشباب (البطالة، حركة الهيبي، اليسار الجديد، الثقافة الشعبية، حرب فيتنام، السفر والرحلة، المخدرات، موسيقى الروك، ...) وكذلك فقد تعرضت السينما الإيطالية إلى أزمة خانقة عقب سقوط النظام الفاشي ولم تتحرر وتستعد حيويتها إلا عبر العودة للشارع ورصد واقع الشباب (الواقعية الجديدة: «سارق الدراجة، روما مدينة مفتوحة، دولتشي فيتا...)، وكذا في فرنسا فقد غرقت السينما الفرنسية (أواخر الخمسينات) في البحث عن الصور الجميلة وسحر المونتاج، ولكنها ابتعدت عن القضايا الجادة وتطلعات الشباب، فحصدت أزمة خانقة، يحلل المخرج الفرنسي جون كوكتو (Jean Cocteau) أبعادها في مقال شهير بمجلة «كراسات السينما»، فيقول: «بعد العيش فترة طويلة في رحم سينما الألغاز، تبين لنا بجلاء أن الحيوية والجرأة تكمن في البساطة، إنها فرصة لأعادة تقييم الذات.. ولكن مخرجينا في أغلبهم لم ينتبهوا لذلك، ... وفي النهاية أقول إن فنا منغلقا وبعيدا عن الشباب وموصدا أمامهم ليس بفن» (19)، وبالتالي فقضايا الشباب الجادة هي بداية الحل لمشاكل السينما.

III ـ الشّباب في سينما محمد الزرن:

1 ـ الشباب يواجه الصّعوبات:

لقد انتقلت كاميرا محمد الزرن من فضاء «المدينة» الضيق رغم عبقه الروحي والتاريخي وسحره الشرقي إلى فضاء أرحب هو فضاء الحي الشعبي في ضواحي العاصمة، لقد سايرت الكاميرا الشاب نضال الذي يسكن في الحي الهامشي، لقد انتقلت المركزية من المدينة العتيقة إلى الأحياء القصديرية حيث الشباب الباحث عن ذات عن عمل، عن هوية، عن مكانة. يقول الناقد الأمريكي بيتر بيسكيند (Peter Biskind): «افتقدت هوليوود التقليدية توهجها في أواخر الستينات وبدأت مشاكل الانتاج في ظل التنميط والصعوبات الاقتصادية ... لكن الموجة الشبابية وحركة الهيبي واليسار الجديد أعطت للسينما مواضيع مميزة مثل: الجنس، المخدرات، العنف، البطالة، الكفاح الشبابي ضد العنصرية وحرب فيتنام، موسيقى الروك أند رول، سفر الشباب عبر البلاد... لقد أنتجت الحركة الشبابية هوليوود الجديدة» (20). وبالمثل فقد أعطى فيلم السيدة للسينما التونسية فرصة العودة للقضايا الشبابية، والعودة للمصالحة مع هذا الجمهور (شاهد الفيلم حوالي نصف مليون تونسي)، واللافت أن حركة الكاميرا في هذا الفيلم حاولت رصد الشاب نضال دون إسقاطات، فقد منحته فرصة التحرك في الفضاء بحرية مع المتابعة من خلال عين وتقييم الفنان هشام رستم، وهذه الانسيابية وحرية التحرك أعطت للمشاهد فكرة شاملة عن المكان وشخوصه دون رتابة أو تصنع، يقول تاركفسكي «تولد شاعرية الفيلم في الرصد المباشر للحياة، أعتقد أن هذا هو الطريق الحقيقي للشعر السينمائي، لأن الصورة السينمائية تمثل رصد الواقعة المتدفقة في الزمن» (21). وفي السيدة اكتشفنا شبابا جديدا يعيش في البؤس والخصاصة ويحيا على هامش المدينة التي توليه ظهرها (خطيبة سي الأمين البرجوازية التي ترفض التعايش مع هذا الفضاء البائس)، ولكنه يبحث عن مكانة عبر فرض نسقه ونمطه (الكلمات النابية، معاكسة الفتيات، المزود، ارتياد الحانات، ركوب الدراجات النارية، ...) وعن فرص لتحسين وضعه، ولكنه يبحث عن فرص سهلة (التسول، السرقة، اللصوصية، الإجرام، ...) ويرفض مطلقا فكرة العمل. يصور الفيلم شريحة

أغفلتها السينما التونسية لعقود طويلة في ظل بقائها أسيرة فضاء المدينة العتيقة متناسية التحولات الجذرية وتبدل المركز نحو الأطراف الهامشية، وفي ذلك يقول الناقد الهادي خليل «اذا راق فيلم السيدة لمحمد الزرن للجمهور العريض وأثار عند عرضه سجالات حادة ومهمة فلأنه دون أن يدير ظهره لتونس العاصمة، أظهر خواص ريفية منكفئة على نفسها في الهوامش المترامية الأطراف للعاصمة، إن الضواحي الفقيرة لحاضرة تونس ارتقت في هذا الفيلم إلى مستوى التمثل السينمائي تمثلا ملموسا دامغا» (22). لقد رصد شريط السيدة ملامح الأحياء الشعبية وتطلعات أبنائها وأحلامهم مع التركيز على خفايا هذا الواقع البائس، فقد راوح الزرن في تصويره بين عين «سي الأمين» البرجوازية التي ترى في هذا العالم فضاء فريدا، مليئا بالسحر والجاذبية في ظل غياب التصنّع وفرصة لرؤية مشاكل المجتمع وتردي واقع الشباب (مكان مختلف يستحق التصوير)، وبين البطل «نضال» الذي يسعى للتحرر من هذا المكان البائس موجها الإدانة للمجتمع (والده القاسي الكسول) ونقمة وحقدا جارفا على الأغنياء والمترفين (يوجه نضال لهم كلاما أثناء عملية السرقة لمنازل أحد الأغنياء» لماذا لا أعيش أنا في هذا العز، أنا محروم أنا ناموسة»). إن هذا الرصد الدقيق والرؤية المتكاملة لهذا الحي من زوايا مختلفة وجهت رسالة واضحة يحللها الأستاذ الهادي خليل كالتالي «رسالة الزرن بسيطة ملخصها أنه إذا لم يقع إيقاف هذا التبادل اللامتساوي بين الفقراء والأثرياء وإذا ظلت الحضرية المترفة صماء لا تصغي إلى الضواحي الريفية التي تتناسل حولها فإن النتائج الاجتماعية ستكون بين يوم وآخر غير متوقعة. توشك المعازل الاجتماعية التي يسجن فيها فقراء الناس أن تصبح عاجلا أو آجلا مخازن بارود حقيقية» (23). واللافت أن فيلم السيدة يزيد في تعميق البعد المأوساوي والتراجيدي للبطل وأترابه (انتحار نضال، إعاقة أحد رفاقه، السجن للبقية...)، وهذه النهاية المأساوية ومشهد الجنازة المهيب (الحضور الجماعي لسكان الحي) هو تحذير للمشاهد وللسكان من هذه النهاية، رسالة الزرن واضحة يجب أن نتحرك جميعا قبل أن ينتهي هذا الشباب لهذه النتيجة المفجعة.

وهذه «العين الراصدة» للعشوائيات تتنزل ضمن سياق موجة سينمائية عربية وعالمية تابعت شباب هذه المناطق الهامشية ومعضلة البطالة المتفشية في صفوفهم (24). ولكن مأساة نضال لا تعود بالدرجة الأولى للتفاوت التنموي والاجتماعي بقدر ما تعود في جوهرها لغياب التواصل مع هذه الفئة (ركز محمد الزرن في الفيلم على قمع الأب للشاب نضال، وغياب الحوار في داخل العائلة)، فالشباب يرغب في إسماع صوته والتخلص من نير الوصاية والأحكام المسبقة. وبالتالي كشف الزرن عن واقع مأساوي يبرز بوضوح الحاجة لتنويع الخطاب، لاستقطاب الشباب وإعطائه فرصة التعبير والبناء والمساهمة في الحراك الوطني على كافة المستويات. وهكذا فتح لنا الفيلم كوة في جدار الصمت لتناول هذه القضية المحورية بشكل حاسم يقطع مع التردد واللامبالاة والحلول التوفيقية التي لم تعد على مستوى الحدث، إنها الرسالة المحورية للفن وللسينما بالذات في كشف الواقع وهناته ومحاولة طرح حلول وبدائل أكثر نجاعة، وفي ذلك يقول تيودور أدورنو «والفن قادر على التحول إلى قوة مضادة عن الواقع، لأن الشكل الجمالي يتيح تحويل الانسان من فرد محكوم بشروط الواقع الحاضر إلى فرد متحرر وبواسطة هذا التحويل الجمالي الذي يتم عبر إعادة صياغة اللغة والإدراك والفهم، يمكن للعمل الفني أن يعيد تمثيل الواقع، وهو يضعه في قفص الإتهام ويكشف بالتالي عن المقموع والمكبوت في داخله... إن الشكل الجمالي للفن يتجاوز الواقع الراهن ويمثل الإستقلال الذاتي» (25). وإننا إذا نزّلنا هذا الفيلم في مسيرة السينما التونسية التي راهنت على كسب معركة التحرر والتعويل على الشباب، نجد أن هذا

الفيلم يتواصل من حيث انتهى فيلم «يا سلطان المدينة» الذي قرر التخلص من سجن «البلاد العربي» وارتياد الواقع خارجها، وكذلك من حيث انتهى «صفايح من ذهب» الذي أعلن موت الايديولوجيا وبداية بحث الشباب التونسي عن ذاته،عن هويته،عن قيمته،عن مكانته،عن دوره ...عن وظيفة ودور يشغله ضمن عالم الكهول المغلق والمتعالي. لقد اكتشفنا أن الشاب التونسي (يوسف سلطان في صفائح من ذهب) الذي تركناه يصارع في عالم نهاية الإيديولوجيا منتظرين أن نجده رائدا ومناضلا في معركة غرس الحداثة والتنوير والليبرالية والديمقراطية والتحرر وثقافة المشاركة الاجتماعية والمدنية نجده يغرق في الأحياء القصديرية، وفي الجريمة بعيدا عن الضبط الاجتماعي...لقد انتهى يائسا منبوذا بلا أحلام.

2 ـ مشـروعيـة الحلـم :

لقد انتقل محمد الزرن في فيلم الأمير من العشوائيات إلى شارع حبيب بورقيبة، قلب العاصمة ليتابع الشاب عادل بائع الورود، الذي يعاني من الفقر والحرمان وتدني منزلته الاجتماعية ولكنه لا يركن للفشل والجريمة بل يحلم بتطوير نفسه وتحقيق أهدافه من خلال الإرتباط بمديرة بنك تتمتع بشخصية فذة وجمال فائق. وقد اعتمد الزرن تقنية اللقطة-المشهد لمعايشة حيوية شارع حبيب بورقيبة ومحاكاة مختلف تفاصيله، فهو شارع يجمع مختلف شرائح الشعب التونسي ويسمح للشباب بالحلم في تطوير ذاته، إنه شارع مفتوح مفعم بالحركية والأمل. وهنا نجد مقابلة واضحة بين نضال في السيدة الذي يحاول تجاوز واقعه عبر الجريمة والإدمان وبين عادل الذي يختار الجانب المضيء في شارع حبيب بورقيبة (عالم الزهور) ويدخل معركة الحياة وبناء الذات في قلب المدينة وليس في الزوايا المغلقة والأطراف الهامشية رغم تغير الوضع وسرعة الحركة وموجة العولمة. وقد نجح الزرن في إبراز التحديات الجسيمة أمام الشباب من خلال معايشة سرعة الحركة وطغيان المادة في شارع حبيب بورقيبة، فعادل يجد نفسه في ظروف أصعب بكثير من نضال إذ تطغى الأنانية والنزعة الفردية واللهث وراء الأرباح المادية في ظل ثقافة العولمة وتيارها الجارف. ولكنه لايستسلم ولا يختار الإنكفاء على ذاته والتقوقع في غياهب النسيان والركود،بل يختار الحلم والبحث عن التطور، إن عادل يتحول من شخص مجهول في وسط شارع مزدحم لا ترقبه العين إلى مثال للنجاح وشاب باحث عن حلم، إنها دعوة للشباب التونسي للتخلي عن الإتكالية واليأس والشكوى من تنامي النزعة المادية بفعل طروحات العولمة ولكن لمواجهة تحدياتها واغتنام فرصها وما توفره من أبواب مفتوحة وأحلام مشرعة.

إن عادل هو رسالة تحرر ونموذج للنجاح يبقي أبواب الحلم والتطور وصناعة الذات مفتوحة رغم صعوبات الواقع وازدحام الفضاء بفعل تحديات العولمة التي أزالت الجدران والحواجز لننتقل جميعا إلى عالم المنافسة والتسابق والسرعة... ، فشباب اليوم يواجه عالما مفتوحا تتزايد فيه التحديات ولكن قدرهم هو أن يعيشوا في عالم العولمة.

3 ـ الشبـاب والآخـر :

يعالج فيلم زرزيس قضايا الشباب الراهنة في عصر العولمة (الهوية، الإنتماء، البطالة، التسامح، الهجرة وغيرها. . .)، من خلال ستة شخوص مختلفة إذ نجد التاجر اليهودي شمعون، المدرس الطاهر زرن وزوجته، الهادي الفنان العائد من فرنسا، سائق التاكسي صديق الجميع، الشاب قيس وصديقته الألمانية، والخاطبة فاطمة. كعادة سينما محمد الزرن فقد حوّل أشخاصا مهمشين إلى الواجهة والصدارة ليقدموا للعالم مثالا للتعايش،

فاليهودي شمعون الذي يعيش في جرجيس منذ قرون طويلة، يقدم في محله أعشابا وأدوية للناس، وهو محل ثقة السكان المسلمين الذين يقدمون إلى حانوته للعلاج. فهذه الشخصية المجهولة تحولت إلى نموذج حي أمام الرأي العام الغربي تقدم صورة مغايرة لما يروجه دائما عن تعصب العالم العربي، وتهمة الإرهاب المصطنعة. ويزيد الزرن في تأجيج هذا التقابل بين حقيقية التسامح الموجودة عندنا منذ قرون طويلة والدعاية المغلوطة التي يروجها الآخرون في حوار مثير بين الهادي وشمعون، فرسوخ صورة شمعون المعالج عبر الأجيال تجعل الهادي المطرود من فرنسا تعسفا يشكو إليه ظلم الآخر وحنينه لابنته الوحيدة التي حرمته منها إجراءات الهجرة المتعسفة وقوانين التمييز والحدود المغلقة. ولكن هذا التركيز على التسامح والعلاقة بالآخر لا يمنع محمد الزرن من معالجة قضية الهوية الوطنية والتعلق بالقضايا العربية والقومية في شخص المدّرس الطاهر الزرن، الذي يحاول غرس قيم الاعتزاز بالتراث الوطني وقيم التعويل على الذات في صفوف النشء، ويناقش بحسرة تردي الواقع العربي وتشرذمه في حوارات مع زوجته ورفاقه ساعيا للبحث عن حلول جادة وجذرية. وهذا التداخل بين المواضيع والطروحات نقل جرجيس من مدينة محلية صغيرة إلى فضاء عالمي لمعالجة القضايا الدولية الراهنة لاسيما قضايا الشباب وتطلعاته، وهو ما جعل قيس وصديقته الألمانية نقطة النهاية للفيلم، فقيس الشاب التونسي الراغب في الهجرة لتحسين وضعه المادي يجد رفضا لفكرة الهجرة من قبل أهله وخطيبته الألمانية التي تجد في جرجيس (هي وغيرها من السياح) مكانا ساحرا جميلا، يقول شمعون في وصف تونس «الجنة هنا ماذا نريد أكثر، هنا الغلال، السمك، الشمس، البحر... لا مكان أفضل من هنا..هنا الجنة». وهذا التداخل والحيرة هو أهم ما يمزق الشاب التونسي حاليا فهو منقسم بين الهجرة وتحسين وضعه المادي، وبين «العيش هنا» والبحث عن وصفة للنجاح في الداخل.

4 ـ المرأة التونسيّة شعلة التحرّر :

إن الراصد لسينما محمد الزرن يلاحظ صورة متميزة للمرأة، فهي لا تحضر بصورة منفرّة (مومس، فتاة ليل، خادمة، نادلة...) كما في غالب الأفلام التونسية ولكنها تبرز كشخصية محورية، فوالدة نضال في «السيدة» تمثل عنصر الوفاق الحريصة على إحداث توازن في العائلة (هي عائل العائلة، تسعى لغرس قيم الإعتداد بالنفس لدى ابنتها، حريصة على تعليمها، ...) كما تستمع لنضال وتحاول حثه على التفاعل الايجابي مع واقعه، وتحاول في نفس الوقت امتصاص غضب الأب. واللافت في هذه الشخصية حضورها المكثف في أغلب ردهات الفيلم (المساحة الزمنية) وفي نفس الوقت تتحمل مسؤولية الأسرة وتتمسك بالأب وتوجهه وتقوم كل ليلة بجلبه للبيت من الحانات القريبة حفاظا على تماسك الأسرة وصورتها أمام الأطفال وأمام الناس. إن هذا الحضور يبرز أهمية المرأة في المجتمع التونسي، فهي الأقدر بحكم مكانتها ودورها على غرس القيم الايجابية وتلافي الأفكار العدمية والهدامة. أما في فيلم زرزيس فنسجل بوضوح حضور الخاطبة (فاطمة المراة الشعبية) التي تمثل عنصر ضبط ورمز للأصالة والتقاليد وتواصل الترابط الأسري والاجتماعي، كما توجه النصائح والحكم للشباب حول قضايا الزواج، الهجرة، المال، العمل ...وفي ذات الوقت نلاحظ غياب معالم الازدراء والنفور من حضور المرأة الفاعل كما في أغلبية الأفلام التونسية حيث تحضر صورة (الحريم، عبارة «يا مرا»، ضرب المرأة، أو الابتذال...). ومن جهة أخرى نجد حضور الفتاة التونسية في ميدان العمل منتجا وفاعلا، إذ تقوم ابنة اليهودي شمعون بمساعدته في المحل وتبدي مهارة كبيرة في التجارة أهلتها لتسيير المحل بنفسها وأبدت مرحا وأريحية كبيرة في التعامل مع الزبائن المسلمين. إنها فتاة ناجحة ونموذج على الصعيد المهني

والاجتماعي ...ولكن أبرز شخصية نسائية في شريط زرزيس كانت زوجة الطاهر الزرن التي تتبادل معه حوارات طويلة حول العمل، البيت، الدين، العلاقة بالآخر، ...والمثير عدم اتفاقها معه في كثير من القضايا ولكنها تنجح في المحاججة، وفي تسيير الحوار بشكل لا يلغي ذاتيتها وخصوصية موقفها. أما في فيلم الأمير فإن المرأة تتحول إلى حلم ونموذج للنجاح، فشخصية دنيا تتميز بقوة الشخصية والذكاء والوجاهة الاجتماعية والمالية والتميز المهني(مديرة بنك)، وهذه المكانة أهلتها لأن تصبح مصدر جذب لأحلام الشباب ومتنفسا لهم ومثالا صعب المنال. إن المرأة التونسية تبدو في أفلام محمد الزرن رمزا للتحرر والنجاح، والأقدر على بثّ قيم الحداثة والتنوير لاسيما إذا تدعمت مكانتها ومشاركتها في النشاط السياسي والاجتماعي.

المصادر والمراجع

1) عبد الحميد (شاكر)، عصر الصورة، عالم المعرفة عدد 311 يناير 2005، ص 128.

2) المصدر نفسه، ص 39.

3) المصدر نفسه، ص 40.

4) المصدر نفسه، ص 138.

5) المصدر نفسه، ص11

6) عباس (فيصل)، العولمة والعنف المعاصر : جدلية الحق والقوة، دار المنهل اللبناني 2008، ص210.

7) عبد الحميد (شاكر)، عصر الصورة، عالم المعرفة عدد 311 يناير 2005، ص 119.

8) Jemni (Mahmoud) Quarante ans de cinéma tunisien, regards croisés, p108

9) Jemni (Mahmoud) Quarante ans de cinéma tunisien, regards croisés, p108

10) إن المقصود بالعالم المسطح هو حركة العولمة التي أسقطت الجدران الأديولوجية ليصبح العالم فضاء مسطحا لتبادل التدفقات والأفكار بين كافة الشعوب والأمم، وللمزيد أنظر كتابات الصحفي توماس فريدمان، والقسم الأول من كتاب سامي الشايب «بالمكشوف، الكرة والدولة والمجتمع» وهذا القسم بعنوان «العالم المكوّر والعالم المسطّح» الذي يشرح هذه الظاهرة وعلاقتها بالثقافة الجماهيرية (كرة، إعلام، سينما، . . . .).

11) تحقيق بعنوان «متى تغادر السينما التونسية الحمام وتتخلص من عقدة الجسد والعنف اللفظي»، انظر موقع جريدة الشروق الألكتروني www alchourouk com

12) خليل (الهادي) السينما التونسية المشاكل والصعوبات، الحياة الثقافية، العدد 198، ديسمبر 2008، ص12.

13) تحقيق بعنوان «متى تغادر السينما التونسية الحمام وتتخلص من عقدة الجسد والعنف اللفظي»، انظر موقع جريدة الشروق الألكتروني www alchourouk com

14) نفس المصدر

15) تاركفسكي (أندري) السينما والحياة، ترجمة باسل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991، ص87.

16) تحقيق جريدة الشروق (المصدر السابق).

17) تاركفسكي (اندري) السينما والحياة، ترجمة باسل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991، ص96.

18) هوليوود الجديدة هي موجة سينمائية انبعثت في أمريكا كتعبير عن أزمة هوليوود التقليدية والصعوبات الخانقة التي عرفتها الأستيديوهات الكبرى بفعل تبني الشباب لسينما خارجية قريبة منه (الواقعية الايطالية، الموجة الجديدة في فرنسا، أفلام الويسترن ذات النكهة الايطالية...)، فظهرت أفلام جديدة تعالج مشاكل الشباب بشكل مباشر مثل «بوني وكلايد» Bonnie and Clyde، «الخريج» The Gradute، كوبوي منتصف الليل The Midnight Cowboy، سائق التاكسي، البرتقالة الميكانيكية، ... وبرز عدة مخرجين جدد ونذكر منهم خاصة ستانلي كوبريك، كوبولا، روبرت ألتمان، سيدني بولاك، مارتن سكورسيزي، بريان دي بالما... وعدة ممثلين شباب مثل روبير دي نيرو، وارن بيتي، جون ترافولتا... راجع كتابات الناقد الأمريكي بيتر بيسكيند الذي خصص جل أبحاثه لدراسة هذه الموجة ودورها في إنقاذ هوليوود وفي تغيير عقلية المجتمع الأمريكي.

19) Collet (Jean) Nouvelle Vague ,Universalis, p251

20) Biskind (Peter) Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock-'n'-Roll Generation Saved Hollywood. New York: Simon & Schuster.1998,p51

21) تاركفسكي (أندري) السينما والحياة، ترجمة باسل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق 1991، ص86

22) خليل (الهادي) السينما التونسية المشاكل والصعوبات، الحياة الثقافية، العدد 198، ديسمبر 2008، ص12.

23) نفس المصدر، ص12.

24) لقد خصصت السينما العالمية والعربية عدة أفلام لدراسة واقع العشوائيات وانتشار البطالة في صفوف أبناء هذه المناطق مما يجعلهم خارجين عن دائرة الضبط، فالبطالة تمثل فراغا قاتلا يدفع هؤلاء الشبان في الغالب لمهاوي الجريمة والإدمان، ونذكر هنا عدة أفلام بارزة مثل روجر وأنا لمايكل مور الذي يبرز تحول مدينة فلينت في ميشغن من عاصمة لصناعة السيارات إلى مكان للبطالة والفراغ والمهمشين، وكذلك العمل المتميز علي زاوة للمخرج المغربي نبيل عيوش، وفيلم خالد يوسف «حين ميسرة» الذي لقي نجاحا واسعا.

25) محمد (رمضان بسطاويسي) علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدرنو نموذجا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، 1998، ص 131.

صورة المدينة في السّينما التّونسيّة الجديدة
أفلام النّوري بوزيد أنموذجا

فرح العبدولي (*)

...قبل البدء

لْدِينَه كِيمَا المْرَا المزْيَانَه فِي صُغْرْهَا...
وكِي كِبْرِتْ سَلْمُوا فِيهَا... ومْشَاوْ يِتَبْعُوا فِي السُّورِي
شخصيّة «الصغيّر كرطوشة» من فلم «صفائح من ذهب»

الشَّارِعْ المِسْتْوِي سَاهِلْ مَاهِلْ... الزَّنَقْ المْلْوِيَّه هِي إِلِّي يِلْزِمْهَا اتْكَمْبِيسَه.
شخصيّة يوسف سلطان من فلم «صفائح من ذهب»

لاَ بَابْ مْعَنِّقْ بَابْ   لاَ قْفُلْ فُوقْ قْفُلْ
لاَ بْقِتْ حُومْ الفُلْ   إِلِّي بْيُوتْهُمْ تِقْفِلْ
لاَ سْمَعْتْ طَبَّالْ يِعَلِّلْ فِي وُسْطْ الدَّارْ حْفِلْ
شخصيّة الشيخ اليهودي في فلم «ريح السدّ»

تقديم :

تُمثّل المدينة العتيقة والمرأة الثنائيّة الحاضرة بشكل مكثّف ودائم تقريبا في أغلب إنتاجات الموجة الجديدة. فهي قد مثّلت الإشكال الهامّ الذي طُرح مع كلّ مُخرج أو منتج من هذه "التجربة السينمائية". فقد كانت تجربة "السينما التونسية الأولى" قبل الثمانينات ذات مواضيع مختلفة وأهداف فلمية متنوّعة، وحتّى إن حضرت المدينة العتيقة والمرأة في علاقة ما بينهما في أحد الأفلام، فهي تتنزّل في إطار وتمشّ فلميّ معيّن. ففيلم "**خليفة لقرع**" مثلا حضرت فيه هذه الثنائية ولكن في "**توظيف**" يدعم

*) باحث، تونس

"المتن الفلمي" والشخصية الإشكالية. وهي "خليفة" الفتى المخنّث، الممزّق بين ذكورة حاضرة/ غائبة فيه، وأنوثة هائجة ولكن لا حول لها ولا قوّة، لأنّ الجسد "صُوِّر" منذ الخلق عكس صورته "الحاضرة". واعتُمِدت المدينة العربي كفضاء زمكاني يحيل إلى "خاصيّة خاصّة جدّا" وهي "الإطار العربي الإسلامي". ففضاء المدينة في أزقّتها وأسطحها دعّم "الغاية الفلميّة" لأنه طرح مسألة وجوديّة هامّة في ثقافة "الأنا الجماعيّة". وبمقابل المدينة كان **الريف والصحراء والبحر والنضال الإنساني** بأشكاله المختلفة ضدّ **الاستعمار والطبيعة والوجود**: المواضيع الكبرى المطروحة بشخوص و"صور" سينمائية مختلفة ففلم "**الفلاقة**" ليس "**الهائمون في الصحراء**"، و"**المتمرّد**" ليس "**عزيزة**"، و"**السفراء**" ليس "**ظلّ الأرض**"، و"**فاطمة 75**" ليس "**أمّ عبّاس**"... **كلّها أفلام مثّلت "تجربة أولى للسينما التونسية**. كانت في "فضاءات متنوعة وشخوص متعدّدة، وإن كانت المدينة العتيقة أو المرأة حاضرتين فيهما... فلم تكن على شاكلة "الصورة التي عليها في السينما التونسية الجديدة، فهذه الموجة اعتبرت مختلفة عن الأولى، ولعلّ جِدّتها واختلافها يكمن في شدّة هذا الحضور لكلّ من **المدينة العربي** والمرأة في أغلب إنتاجاتها، ومع كلّ رموزها... وتُعتبَر الطريقة التي "صُوِّرت فيها" هذه الثنائية أحد الأسباب التي اعتمدت لتُنْعت بالجديدة. فقد اعتبر المهتمّون بهذه الموجة أنّ صورة المدينة العربي في توظيفاتها السينمائية -الجديدة- باعتبارها الفضاء المغلق المقيّد للشخصيّة العربية والمسوّر حول "مكوّناتها (المدينة العربي) الاجتماعية والثقافية الخاصّة. وحضور المرأة ضمن هذا المكوّن البشري، الحضاري الخاصّ يصور التهميش والقمع والرّفض لها. وبالمقابل تظهر **المدينة الأوروبية** في صورة الفضاء المفتوح على البحر والمساحات الشاسعة، وذات الشوارع الفسيحة والبناءات المعمارية الشاهقة، والتي تضمّ بين جنباتها المطرودين من المدينة الإسلامية أو المتمرّدين على نواميسها. وتظهر ضمن هذا الكيان المعماري الحديث صورة المرأة المتحرّرة والمتعلّمة والفاعلة في المجتمع، عكس المرأة التقليدية في "المدينة العربي".

إنّ هذا "المتن الفلمي" يكاد يكون مدار أغلب أفلام الموجة الجديدة **فعصفور سطح أو صمت القصور أو يا سلطان المدينة أو صفائح من ذهب أو فاطمة أو الكُتبيّة** وغيرها من إنتاجات (العشرينية من القرن العشرين) تظهر ضمنها "ثنائيّة المدينة العربي والمرأة" في تشابه يكاد يكون طبق الأصل، فحتى إن اختلفت الشخوص الفلمية ومبدعوها، فهي كلّها تنطلق من هذه الثنائية وتعود إليها، ويكون التّخييل السينمائي لدى المشاهد أو الناقد أو الإعلامي محكوما بنفس الصّور والإغراءات والأسئلة... وتتجدّد دائما -ضمنه- نفس المواضيع. وهكذا فإنّ "السينما الجديدة" التونسيّة اعتبَرت "المدينة العتيقة والمرأة" الموضوع والفضاء المثاليين لصُورها وخطابها السينمائي... وسيشكّل فيلم "صفائح من ذهب" من خلال رحلة العودة والذكرى للبطل يوسف سلطان نحو المدينة/ الأمّ أهمّ بداية لما سمِّي بالسينما الجديدة متنا وصورة.

وكانت الصورة السينمائية التي أرادها مخرجها النوري بوزيد فاتحة الفيلم، كأنّها إيذان ببداية الرحلة مع المدينة العتيقة. ولعلّها أيضا رحلة السينمائيين الجدد مع هذا الفضاء المعماري الخاصّ. ومن قلب المدينة ستُنْسَج شخوص فلميّة حاملة لعلامات رمزيّة وثقافية خاصّة بهذا الخطاب، كالصغيّر كرطوشة صديق يوسف سلطان في رحلته من الجنوب والشاهد على نضالاته وأيّامه، وحامل بعض ذكرياته في "دهليزه".

يوسف سلطان إذن سيبدأ رحلة جديدة مع المدينة والمرأة تحرّكها الذاكرة والحلم، ولكن ستكون نهاية الرحلة على عكس ما يُنتظر تقريبا. فالهزيمة التي انتهى إليها في نضاله السياسي كيساري متمرّد وثائر على الموجود حُكِم عليه بالسجن وتخلّى عنه الأصحاب والأحباب وأهمّهم المرأة، أحد الذين ناضل من أجلهم ولكنّها أطردته من عالمها. وتُعتبر عودة يوسف سلطان إلى المدينة العربي لزيارة "الأمّ"، عودة إلى الماضي بكلّ ما فيه، ولعلّه الهروب من حاضر الانكسار بعد الهزيمة والسجن. ومثّلت المدينة العتيقة هذه المرّة الملجأ والذاكرة، حيث

سيعيش يوسف سلطان، في رحلته هذه، صراعا مقيتا بين الذاكرة والحاضر، وأيضا بين المدينة العربي (القديمة) والمدينة الأوروبية (الحديثة) التي شهدت بعض محطّات رحلته أين سيبحث عن بقايا أسرته (الابن عادل والبنت مريم). وستشكّل المرأة كذلك في هذه الرحلة الجديدة ليوسف سلطان مع المدينة/ الذاكرة حضورا متنوّعا. فقد صوّرها النصّ الفلمي في صورة المرأة الملجأ ليوسف سلطان، والمرأة المهمّشة، والمرأة المتمرّدة. وكانت جميع الصور في علاقة كبيرة بالمدينة العربي بجميع الشخوص الحاضرة في الفلم كعبد الله والصغيّر كرطوشة ونانا والأمّ والزوجة... وفي تشابه كبير حضرت المدينة العتيقة بنفس الصور تقريبا في جميع النصوص الفلميّة الجديدة كـ"ريح السدّ" و"سلطان المدينة" و"صمت القصور" و"صيف حلق الوادي" و"حبيبة مسيكة" و"كسوة" و"فاطمة" و"الكتبيّة"، لذلك يُعتبر الحديث عن "صفائح من ذهب" كأنه الحديث عن جميع الأفلام وما على القارئ إلا تغيير أسماء المخرجين والشخصيّات الفلميّة، فالفضاء الواقعي والتصويري هو نفسه. وهي تقريبا السّمة الظاهرة والمثيرة للتساؤل بالنسبة لهذه الظاهرة السينمائيّة التونسيّة بالمفهوم القُطري.

المدينة العتيقة الملجأ للشخصيّات الفلميّة:

لقد تعدّدت العلامات السمعيّة البصريّة الدالّة داخل فلم "صفائح من ذهب" عن صورة المدينة الملجأ للشخصيّات الفلميّة. فالمدينة العتيقة ظهرت بمثابة الفضاء الحميمي الذي يوفّر الحنان والدّفء والملجأ للشخصيّات الفلميّة، فيوسف سلطان وفّرت له الملجأ للهروب من حاضره القاتم وحالة الانكسار بعد هروب أصحابه وأحبابه عنه وفشل نظرياته ونضالاته، لذلك ستكون المدينة العربي في عودته لها -ليلة الاحتفال بعاشوراء- ملجأ له للاحتماء بها من بعض قسوة الحاضر... وستكون كذلك، إلى حدّ معيّن، "فضاء" يسترجع فيه حنان العائلة وخاصّة الأم في قناعتها بالمُقدّر واحتضانها له وتطمينه بعد أن هجره نُدماؤه في السياسة وأفكار الاختلاف والتمرّد. وقد لاحظنا في الفلم كيف أنّ "أم يوسف" وضعت يدها على رأسه وكأنّها تزوّده بشحنة الأمومة وحنانها وتشدّ أزره في حاضره المنكسر وذكراه الجامحة التي أحكمت عليه الخناق، فكانت ترافقه في كل زاوية وركن... يوسف سلطان إذن لجأ إلى المدينة العربي ربّما طلبا لبعض الحنان والعطف العائلي الذي تجسّد في "الأمّ" الجالسة وكأنّها ترقُب عودته، فتظهرها الصورة وهي تتعبّد تسبيحا (صورة المسبحة).

ويجلس يوسف سلطان أمام "والدته" لتسأله عن أبنائه والعائلة وليسألها بدوه عنهم... وقد أوحت لنا هذه العلاقة بين الابن العائد (يوسف) والأم المترقّبة بتلك السلطة الروحيّة التي تشدّ الابن إلى أمّه خاصة، حتى وإن كانت موغلة في البساطة والقناعة والخنوع، بينما هذا الابن يطمح إلى المختلف والجديد ويسعى إلى تحطيم جميع القيود بما فيها العائليّة، ولكن هذا الخيط الروحي بينهما لا ينقطع لأنه أقوى من كلّ النظريّات وقد قُدّ من "روح" لذلك ستشكّل "الأم" الملجأ للابن. والمدينة العربي بمثابة الأم فهي بأزقّتها وحاراتها ودُورها وأسطحها وزواياها قد احتضنت طفولة الابن وشهدت على أيّامه، فالأمّ تلد "الابن" لتضعه في حضن المدينة العربي بحميمية أزقّتها وحاراتها الضيّقة والملتوية، وتصبح بذلك الأم الثانية التي توفّر الحنان والعطف والذكرى للأبناء لأنها تحوي الأخوة والأقارب والأصدقاء والمريدين والنّدماء. لهذا كانت المدينة العربي بمثابة الملجأ ليوسف سلطان.

وقد يذكّرنا (يوسف) بالنوري بوزيد مخرج الفيلم. فقد وُلِد وتربّى "ببطن" المدينة العربي ولعله تأثّر بخصوصيّاتها وخاصّة الدّفء والحميميّة اللّذين توفّرهما لسكانها وزائريها. فضيق الفضاءات فيها وعلوّها وارتفاع الأسوار المحيطة بها والبوّابات المؤديّة إلى داخلها توحي بالأمان والحماية، ويقدّم دفعا روحيّا فريدا لا يتوفّر في المدينة الحديثة. ولقد قال النوري بوزيد في أحد اللقاءات معه "إن المدينة العربي شحنته بقوّة غريبة وهي دائما تشدّه إلى ماضيه ولكن؟".

إن المدينة العتيقة بخصوصياتها المعمارية المعلومة بمثابة "الأمّ" لأنها "البطن" الذي يولد منه "الابن" ويتربّى داخلها ويفرح ويحزن ويتألم في جواريها وفضاءاتها وحتى إن أحكمت الخناق أحيانا على الابن فهي بمثابة الأم "بالروح". ترى أنها يجب أن توجّه هذا الابن وتوفّر له الحماية والأمن، وهكذا فإنّ شعور الأمومة والحنان يتوفّر بالمدينة العربي عبر جميع مكوّناتها المعمارية التي ربما تصبح أحيانا سلطة على الابن، ولكن تظلّ دائما رغم "سلطتها" بمثابة الملجأ لهم، يعودون إليه عند كل خطر أو حاجة وبعد كل هزيمة أو انكسار، لذلك عاد يوسف سلطان بعد "السجن والانكسار" وندم "الصغيّر كرطوشة" على خروجه منها عندما انهزم في لعبة "الخربة" التي كان يتقنها داخل سردابه ولكنه انهزم فيها في أول جولة خارجها.

وقد كانت وضعية أبناء يوسف سلطان بعد خروجهم منها كذلك غير مختلفة عن حالة أبيهم أو الصغيّر الذي عبّر عن متساكني المدينة العتيقة بأنهم "**القْلاَلَه وإلِّي يْحَوْشُوا عْلَى العِشْرَه**"، فالمدينة العربي إذن توفّر "العِشْرَة" لِلْقْلاَلَه والزْوَاوْلَه، فهي الملجأ لهم والحضن الدافئ. وقد يكون النوري بوزيد أرادها بهذه الصورة اعترافا بأهميّتها ودورها في تكوين الشخصيّة، فحتّى سلطتها هي بمثابة الدروس لجميع المكوّنات البشريّة داخلها (الأفراد والجماعات القاطنين بها والوافدين عليها). وقد كانت جميع الشخصيات الفلمية في "صفائح من ذهب" (يوسف، عبد الله، الأم، نانا، الأبناء، الخادمة، الصغيّر...) في علاقة روحيّة بهذه المدينة لأنّها توفّر لهم بأيّ شكل من الأشكال الراحة والملجأ والحماية حتى وإن تعبوا من قوانينها وسلطتها فهي تمتلكهم بحضورها "الدائم" في حياتهم وذاكرتهم. وقد لاحظت بعض الدّراسات أن كلمة "مدينة" مشتقة من "دين" و"دان" و"دنته" أي ملكته، فالكلمة إذن تفيد "الملكيّة" و"المُلْك" أي المكاسب، وهو ما اقتضى وجود "الملك" الذي يرعى ذلك المُلْك. ومن جهة أخرى لوحظ اشتقاق الكلمة من "دين" بمعنى القانون والقضاء ويرى ابن منظور أن المدينة "حصن" يبنى على "**أصطمة**" من الأرض والأصطمة تمام الشيء وكماله.

إن المفاهيم المعتمدة لتعريف المدينة تعطي لها صفة الحماية والملك والكمال لذلك اعتبرت المدينة العربي في بعض "المواقف الفنيّة والسينمائية أساسا" قانونا مجسّدا في هيكل معماري. فالجدران والأسوار والأبواب تمثّل بحدّ ذاتها لغة القانون والسلطة (الدينية والسياسيّة). وقد نفهم من الصورة السينمائية في فيلم "صفائح من ذهب" أنّ المدينة الملجأ مثّلت سلطة لأنها تحتوي الشخصيّة وتمسك بها إليها وتجبرها على العودة لأنها تشدّها بروح ممتدّة في كل الأماكن والأزمنة، ولذلك أيضا ستشكّل المدينة العربي "ألم" الذاكرة المتواصلة مع بعض الشخصيات الفلمية في الفلم، فيوسف سلطان دائم "التذكّر" لأحداث الماضي في أزقّة المدينة ودورها وأركانها. فهو يستحضر ماضيه النضالي في رحلته الجديدة وربّما للاحتماء بالماضي من الحاضر المنكسر وذلك رغم إقراره وكرهه لسلطة المدينة وقوانينها التي تسيّر أهلها.

يوسف إذن -ومن ورائه النوري بوزيد- قبل بالاحتماء بالمدينة العربي، **المدينة الملجأ، المدينة الأم**. وهو اعتراف منه بسلطتها التاريخية والعاطفية عليه، لذلك لا مفرّ من العودة رغم إيمانه بضرورة التمرّد عليها. لكنّه استسلم لجبروت حضورها القويّ في مسيرته التي سيقطع فيها 31 محطة أغلبها في فضاءاتها التي كانت مغلقة أو شبه مغلقة، وكانت دائما تداهمه فيها "ذكريات الماضي". وهكذا فإن المدينة العربي مثّلت في نفس الوقت الملجأ والذاكرة ليوسف سلطان، الشخصية الإشكالية للفلم. وإنّ عودة يوسف سلطان إلى المدينة الملجأ هي عودة إلى بعض مكوّناتها "السكانية" الذين يعيشون داخلها ويحتمون بأسوارها وقوانينها. وقد تكون أكثر الشخصيات المتواجدة ضمن هذا الرحم المعماري هي "المرأة" ولكن أيّة امرأة ؟

إنّها المرأة التقليديّة (الأم) **والمرأة المهمّشة** (الخادمة)، وقد عبّر عنهنّ الفلم بـ"القلاله"، وتمّ تصويرهنّ في

إطار مظلم داخل زوايا وأركان الدار العربي، وهي علامة للتعبير عن هامشيّتهنّ داخل الإطار الاجتماعي للمدينة. ولعلّ الهامشيّة تتجسّد أكثر في غياب الرجل عنهنّ. وقد عبّرت الخادمة في صورة تشبيهيّة جميلة عن ذلك بقولها "**نخلة بلا عرجون قصّ وتكّي، طفلة بلا معشوق حالها يبكّي**" وعندها ستصبح "الدار العربي" هذا الرحم داخل الرحم الكبير (المدينة العربي) هو الملجأ لثلاث أصناف من الناس: **المرأة التقليديّة والمرأة المهمّشة والمثقّف** بوجهيه: التقليدي (المتديّن أو رجل الدين) واليساري المنكسر والمهزوم (يوسف سلطان).

ألا يمكننا القول هنا إن أفلام السينما التونسية الجديدة قدّمت لنا صورة المدينة الملجأ لثلاث شخصيّات فلمية، ولكن هذه الشخصيات كانت جميعها "ضعيفة ومهزوزة ومنكسرة" ولذلك اعتبروا المدينة العربي ملجأهم للهروب من الأخطار الداهمة وحالة الهزيمة التي يعيشونها، وهي أيضا "الذاكرة الحيّة" التي يستمدّون منها روحهم للمستقبل.

المدينة الذّاكرة للشّخصيّات الإشكاليّة في الفلم:

يذكّرنا "يوسف سلطان" في "صفائح من ذهب" -دائما- بالنوري بوزيد أوّلا لأن هذا الأخير عبّر في أكثر من مناسبة أن يوسف سلطان هو "ماضيه السياسي والفكري". وثانيا لأن **المدينة العتيقة** في الفلم تذكّرنا بـ"صفاقس" **(البلاد العربي)**، هذا الرحم الذي وُلد وتربّى فيه النوري بوزيد. وهو في الفلم أوحى للمتفرّج بأكثر من خطاب فهناك من يعتبر النوري بوزيد تعامل مع المدينة بعقلية "تصفية حسابات مع الماضي ومع البلاد العربي أساسا" وهناك من يرى أنه "قدّم للمدينة صورة سينمائيّة "متفرّدة" لأنه أبدع في تصوير جميع مكوّناتها وخفاياها" التي لا يستطيع "الناظر العادي في حياته اليومية أن يتفطّن إليها، فالأزقّة الملتوية والأسطح والمتاهات الدائرية للمدينة والبناءات المحطّمة، والممرات المظلمة... كلّها أصبحت علامات سينمائية تخدم الخطاب الفلمي. ولكلا الموقفين مستنداتهما في النصوص الفلمية للنوري بوزيد.

ومهما يكن الرأي فإن للسينما فضل كبير على "**الذاكرة**" خاصة إذا قرنت بالمدينة ونتذكّر هنا عديد المخرجين العظام الذين جعلوا من "السينما" ذاكرة متحرّكة تحافظ على التاريخ. فالسينما تحاول إنقاذ المدينة بإحياء ذاكرتها بإرجاعها إلى الوراء، إلى موقع الألم، إن السينما هي التي تكتب المرثية هذه المرة، إنه الحنين إلى الطفولة، وحنين المدينة إلى طفولتها وأيضا حنين السينما إلى بداياتها، وإلى آبائها PASOLINI وFELLINI والمخرج الايرلندي JHON FORD هذا الذي عاد إلى قريته بعد مسيرة طويلة مع السينما ليصوّر شريطا عن طفولته هو، فيلم «الرجل الهادئ» سنة 1952، وقد جلس هذا الشيخ على كرسي الإخراج فاغرا فاه أمام أنقاض بيت هدمه الزمان، ففقد عزّته وشموخه. ألا يذكّرنا هذا بالنوري بوزيد في أغلب أفلامه ومهما يكن شكل تعامله مع المدينة فإنه عاد في النهاية ليستحضر «الطفولة» و«الشباب» والأصدقاء والسجن، ولعلّ «يوسف سلطان» في «صفائح من ذهب» هو نفسه النوري بوزيد وإن كان من الأفضل لو قام بنفسه بهذا الدور عوض الممثل هشام رستم، وعندها سنتحدّث عن ذاكرة المدينة أو المدينة الذاكرة في علاقة خاصّة بالنوري بوزيد. فقد رأينا كيف أن المدينة العربي شكّلت ذاكرة حيّة ومجموعة حكايات للشخصيات الفلمية لصفائح من ذهب، وكل شخصيّة لها علاقة ذكرى وحكاية بالمدينة المسوّرة. فهذا الفضاء الخاص المغلق المسيّج بأسوار وعيون وقوانين تكثر فيه الالتواءات والسواري والأعمدة، تتكثّف فيه الرموز والعلامات، تتقارب فيه العلاقات بين الشخصيّات والمستويات. وهذه العلاقات هي مجموعة القوى للتغلّب على الحياة، على المعاناة، على الموت. يتداخل فيها المستوى الذاتي والنفساني والاجتماعي والحَكائي، تصبح الحكاية في **المدينة العربي حكاية ذاتية وحكاية اجتماعية وحكاية نفسيّة** وتتحوّل الى جملة من الحكايات المتغايرة، قصّة حياة، قصّة حارة،

قصة أناس، **تصبح المدينة قصصا**. قصص وحكايات ولكلّ واحدة أحداثها وتاريخها. ولهذا ستشكّل المدينة العربي مرة أخرى «الذاكرة والحكاية» أو الحكايات لأنها تحوي على عدد كلّ ساكنيها حكايات وحكايات. فالتاريخ إذن سيصبح هو المدينة والمؤرّخون هم الأهل والزوّار. وقد كتب «بول فاين» **إنّ التاريخ مدينة نزورها لإمتاع النظر في الأعمال الإنسانية بتنوّعها وعفويّتها**. وكتب أيضا Serges MOSCOVISCI «**المدينة بأزقّتها وجدرانها وسطوحها وتجارب أهلها، هي ذاكرة الأشياء المقروءة والمنظورة والمسموعة**». أليست واجهات المدينة ومناظرها الأماميّة بأزقّتها وأسوارها وأسطحها وَجْهًا كوجوه الرفاق والنساء والأب والأم والأنا ؟». لهذا تشدّنا دائما المدينة العربي إلى ماضيها وأسرارها وخفاياها، فما بالك إذا كان الواحد منّا ساكنها والنّابت فيها أو من فروعها. . .

إنها المدينة الذاكرة تحوي صفحات من ماضينا وسنلاحظ في «صفائح من ذهب» كيف أنّ المدينة العربي أصبحت الكتاب المفتوح الذي سيتوغل فيه «يوسف سلطان» أو «النوري بوزيد» ليبحث عن بقايا صفحات من ماضيه. وخلال هذه «المسيرة التذكريّة» سنكتشف حكايات أخرى «للصغيّر كرطوشة» و«عبد الله» و«نانا» و«رؤوف» و«الخادمة». إن المدينة تحوي حكايات متنوّعة (حكايات اجتماعية وأخرى سياسية، حكايات خاصّة وأخرى عامة. . .) وستتآلف كلّها لتشكّل من المدينة الذاكرة الجماعية الحيّة.

للمدينة العربي تاريخها الذي يتكوّن من تاريخ الأشخاص والمعمار أي «المنازل» والمحلات التجاريّة والأنهج والأزقّة والزوايا والأضرحة. وتاريخ المعمار في علاقة روحية مع تاريخ الأشخاص، لذلك يظلّ الإنسان دائما يحنّ إلى تاريخ أهله من خلال المعمار أي المدينة. **فالدار العربي** مثلا في الفلم تُذكّر «يوسف سلطان» بأسرته الموسّعة أي الأب والأم والأخوة وزوجته وأبناؤه. وتذكّره بطفولته مع الخادمة في حرمة الزاوية العائليّة. وتذكّره بصراعاته مع عبد الله في موقفه من تربية بناته وقسوته عليهنّ. أما **الأزقّة** فقد كانت تذكّره بمطاردات البوليس السياسي له وفشله في الهروب من متاهة المدينة والتواءاتها. وكانت أيضا تذكّره برفاقه في النضال السياسي في زمن الماضي، لذلك جعل النوري بوزيد الصور الروائية للفلم كلّها مظلمة ليس من ضوء إلاّ خافت. ويكون أحيانا إما نارا تشتعل في الأزقّة، أو بعض النور المتسرّب من تشققات جدارن المدينة. وقد لاحظنا في هذا الإطار أن فلم «صفائح من ذهب» قد طغت عليه الظلمة بما يجعلها حاملة لمعاني الضبابيّة وانعدام الوضوح. فلقد تحوّلت غرف الدار العربي لعائلة يوسف سلطان وكذلك أزقّة وأنهج المدينة إلى متاهات مظلمة، وفي بعض الأحيان تُقدّم لنا وجوه بعض الشخصيات في لقطة مكبّرة يكون نصفها مضيئا والآخر مظلما وهي علامة دالة على الشخصيّة المتذبذبة في مواقفها وتتراوح بين تشبّثها بالماضي وتحقيق رغبات الحاضر. وقد رافقت الظلمة أغلب ردهات السرد الفلمي، خاصّة مع يوسف سلطان، وكانت تقنية «استحضار الماضي» دائما في إطار من الظلمة والضبابيّة، وهي إحالة على حالة معيّنة كان يعيشها في ماضيه. فكل الشخصيّات الفلميّة التي استحضرها يوسف كانت تدور في نفس الإطار المظلم والمغلق. فـ«رؤوف» لم نره في فضاءات مفتوحة ومضاءة، كذلك رفاقه المساجين والمطاردات البولسيّة وحصص التعذيب والتحقيق التي مرّ بها. وهي وسيلة للتدليل على النفسيّة والواقعيّة التي عاشها «يوسف سلطان» وبعض رفاقه.

ويحضرنا هنا سؤال هام: لماذا اختار المخرج فضاءات **المدينة العتيقة** بالذات لتكون الإطار المكاني للسرد الفلمي وأساسا استحضار الماضي؟ فهل هي إحالة مبيّتة ومتعمّدة إلى أمر ما؟ ولماذا كانت الفضاءات المغلقة تظهر دائما في المدينة العربي، بينما تظهر **المدينة الأوروبية** في صورة الفضاء المعماري المفتوح والمتسع والمضاء بشكل تظهر خلاله الشخصيّة الفلمية في وضوح كبير؟ هل أنّ الصورة السينمائية اختارت المدينة العربي لتمثّل ثقافة الأنا الجماعية بأخلاقها وقوانينها ولتمثّل كذلك الماضي

المثقل بعديد الأسئلة والإملاءات؟ ألا يمكن أن نفهم من خلال هذا الاختيار للمدينة العتيقة أن النوري بوزيد أراد أن يرمز من خلالها إلى الثقافة الجماعية التقليدية وكل ما ينتج عنها من سلوكات تعتمد على الثوابت والحقائق المطلقة والأفكار والقيم والمعايير والتصوّرات القدسيّة والأسطوريّة التي تمنع حريّة الفعل الإنساني وتحدّه؟ بينما مثّلت المدينة الأوروبية الفضاء المعماري الذي تنشأ داخله تجربة إنسانية مختلفة تدعم القدرات الذهنيّة والنفسيّة والعضويّة للأفراد؟

إنّ النوري بوزيد وكأنّه أراد أن يجعل من المدينة العتيقة العلامة السمعيّة البصريّة السوسيوثقافية التي يظهر من خلالها موقفه من ثقافة الأنا الجماعية. وهو اختيار فيه بعض التجنّي، لأنّ المدينة العربي والثقافة العربية الإسلامية أنجبت للإنسانية تجارب فريدة في الفلسفة وعلم الحياة، وتأسست داخلها مذاهب فكرية وأفكار تنويريّة استفادت منها الإنسانية اليوم، ومهما يكن فإنّ الصورة التي أرادها النوري بوزيد للمدينة العربي في علاقة بالشخصيات الفلمية لأفلامه «صفائح» كانت دالة على خطاب سينمائي خاصّ به.

ونخلص إلى القول إن المدينة الذاكرة التي احتوت داخل مكوّناتها المعماريّة «حكايات الماضي» للشخصيات الفاعلة في السرد الفلمي، إنما هي التي دعمت اللغة السينمائية والغايات الفلمية، لأنها بخصوصياتها المعمارية التي تحدّثنا عنها أضافت للصورة والشخصيّة لغة أخرى هي **لغة المعمار**. **فللمدينة العتيقة لغتها** الخاصة بما فيها من تسميات متداولة، هي في الغالب إرث ورثته من عصر سابق لكنّها استمرّت في الحاضر كما كانت في الماضي، فهي تتّسم بطابع الاستقرار وليس ذلك راجعا إلى كونها ترزح تحت عبء جَمَادِيّة المجموعة بل لأنّها أريد لها أن تبقى شاهدا على التاريخ وتمثيل الذاكرة الجماعيّة. فالمدينة العربي إذن لها علاقة متينة بالناس الذين أنتجوها مما يؤكّد بعدها الشعبي. فهي متّصلة بواقعهم ومرتبطة ببنية تفكيرهم ومعتقداتهم لهذا فهي في علاقة بالذاكرة الشعبيّة في ثلاثة متون: ديني قدسي، وآخر متّصل بالحرف والتجارة، وثالث تكون فيه الأصول الاجتماعية وتاريخ الأفراد والجماعات. **فالمدينة** إذن فضاء الحراك البشري في لحظة زمنية معيّنة، **وهو المكتوب والمصوّر والأضواء والخطوط**، وهو الجدار بما فيه من هندسة معمارية توالت وتقاطعت فيها الحضارات فخلّفت آثارها فيه وتركت شواهدها عليه. إنه صيغة مكثّفة من صيغ تلخيص التاريخ في مدّته الممتدّة. **إنه «فضاء حيّ، إنه عالم مليء بالعلامات»** حسب عبارة «بيرس». إنه علامة كبرى تَتَذَرَّرُ إلى علامات غير متناهية وفق نسق تلتحم فيه الأضداد. لهذا **فنصيّة المدينة نصيّة متعدّدة، متعدّدة الأبعاد والمستويات ولها مداخل كثيرة**. ولقد تحدّث **رولان بارت** عن نصيّة الفضاء قائلا: «إنه نظام من العلامات تحملها التسميات والإشارات المختلفة ويمكن قراءتها مثلما يمكن قراءة لغة الجماعة في أبعادها الاجتماعية والنفسيّة بحكم أنّ هذه اللغة هي شكل من أشكال الوعي الجماعي لمجموعة بعينها». ونصيّة الفضاء تخترق فضاءات متنوّعة كالمدرسة والمسجد والمنزل والنهج والحومة والأسطح، فالإنسان يحقّق وجوده داخل هذه الفضاءات وهو يقدّم علاقة افتراضيّة بين المخيال والنسيج الإجمالي الذي ينجز فيه الإنسان تجربته القصدية. وهكذا فإن **المدينة العتيقة في** النصوص الفلمية أضافت **لغات جديدة للغة السينمائية**، فجميع مكوّناتها هي نتاج تجارب إنسانية وهي حافظة لتاريخ الأفراد والجماعات، ويوسف سلطان أحد هذه «العلامات البشرية» التي ستبحث عن ذاكرتها ضمن هذه اللغة العميقة المستمرة دائما «**لغة المدينة العربي**». وسنكتشف من خلال الفلم تلك العلاقة الرمزيّة بين الأمكنة والشخصيات والممارسات والتمثّلات والخيال. وستصبح الشخصيات الفلمية نفسها موضوعا ولغة بصريّة وهي ستخلق ارتباطات حسيّة، حركيّة مع الامكنة أي تطعّمها بالحضور الحسّي، الأمكنة في المدينة ستصبح متحرّكة بتحرّك الشخصيات، أصبحت لغة داخل اللغة. والمدينة (الفضاء) ستصبح واقعا قابلا للتفسير ويكون ذلك ضمن جدليّة المفتوح والمغلق لكلّ مكان يزوره يوسف سلطان، وذلك من خلال الأشياء

(الديكور، اللباس، الصور (صورته مع رؤوف، صورة ابنته، صورة الأب)، المعلّقات، الكتب ومنشوراته المخبّأة لدى «الصغيّر» في دهليز المدينة)، كذلك ستشكّل الشخصيّات بعدا رمزا، تذكّريّا ليوسف، فالخادمة كانت تذكّره بطفولته معها، والأم تذكّره بالأب، و«نانا» تذكّره برؤوف، و«رجاء» تذكّره بـ«زينب». وهكذا فإن الأمكنة في الفلم أصبحت «**ذاكرة حيّة**» وهي تشكّل شبكة من التنقّلات والاستبدالات لعلامات تنوّعت كثيرا لتخلق معاني عدّة.

الفلم يكشف عن قيم رمزيّة للأمكنة وهذه الرمزيّة تحافظ على حيويّة الجمع بين الخيال والواقع، وبين الماضي والحاضر والمسموح به والممنوع، إن الأمكنة المتوفّرة في الفلم والتي هي في أغلبها تقع بالمدينة العربي يمكن تقسيمها إلى أربعة أصناف، كانت تمثّل كلّها علامات رمزيّة مشبعة بالخيال وصور الماضي وهي: أمكنة مغلقة (الدار العربي)، أمكنة شبه مغلقة (الماخور)، أمكنة مفتوحة (الشارع)، فضاءات لا مكانية (الأسطح)، وجميع هذه الأمكنة كانت تمثّل لدى «يوسف سلطان» ركنا أو جزءا من ذاكرته وحياته. وأصبح «صورة» للمستقبل وستكون السينما هي «الراوية» لها «ويا حسرة **على العباد... يا حسرة على يوسف ولد الجنوب كيف كان صم**» بهذا تحدّث عبد الله سلطان عن أخيه يوسف في مشهد المواجهة بينهما بالمسلخ وانتهى يوسف إلى «الإقرار بالهزيمة» وفشل جميع النظريات «**الاشتراكية غرّت بيك، الناصريّة قعدت تذكار، الماركسية اتفرقعت بين ايديك، اتلوّنت... في بالك حلّيت باب العرش اطلعت بايدك على راسك... إلّي اتكلموا على الانتصارات كلهم خاسرين**».

هكذا مثّلت المدينة العربي الفضاء المثالي للنوري بوزيد ليعبّر من خلالها عن بعض أفكاره وتاريخه، فـ«يوسف سلطان» مثّل نظرة المخرج أو عينه التي أراد من خلالها أن يحكي للمتفرّج تاريخه وربّما تاريخ جيل كامل من «فترة الستينات». وقد عبّرت المدينة العربي بلغة معمارها وتاريخ أهلها عن فترة زمنيّة وثقافة معيّنة أراد لها النوري بوزيد هذا «**الفضاء المسوّر والمغلق** والذي قابله في صورة أخرى **بفضاء مفتوح** ممتدّ على العالم الخارجي، متواصل مع البحر ومع الآخر»، فليس هناك في «الفضاء المعماري الجديد» أسوار عالية أو أبواب مرتفعة أو حراس أو عيون، إنّها **المدينة الأوروبية**.

إنّ هذه الثنائيّة المعمارية -إن صحّت الدّعوة- في أفلام النوري بوزيد خاصّة، وأغلب أفلام الموجة الجديدة تقريبا تمّ توظيف علاماتها وخصائصها المعمارية لتصبح علامات بصرية دالّة على زمنين في الفلم: **زمن الماضي وزمن الحاضر**. وكان السرد الفلمي عبارة عن قصّة داخل القصّة، قصّة الماضي داخل قصّة الحاضر، هزيمة الماضي داخل انكسار الحاضر، ومثّلت صورة الحصان والحيوان عموما في الأفلام الشخصيات الرئيسيّة الثانية، أو لعلّها أحد أهمّ الشخصيّات التي دفعت السرد الفلمي إلى التطوّر وشحنت الصورة بأبعاد رمزيّة إضافيّة. فالحصان في شموخه وأصالته يرمز في «صفائح من ذهب» إلى يوسف سلطان الشخصيّة الإشكالية، وسيتمرّد عليه عند النهاية ليمثّل انطلاقة جديدة واعية وثابتة وقويّة. الحصان إذن خلق عالما خياليّا موازيا لعالم الشخصيات البشريّة، ويمكن اعتباره لغة أخرى تنضاف الى اللغات المتعددة في الفلم.

كانت المدينة العتيقة الذاكرة المشبعة بالرموز والقصص التي صنعت تاريخ «يوسف سلطان» في «صفائح من ذهب». فقد مثّلت في الحاضر الفلمي الصفحات التي خطّتها الأيام وسيدخلها يوسف سلطان «أول الليل» باحثا عن تاريخها وتاريخه، وسيخرج منها مرة أخرى منهزما عند الفجر. وبين البداية والنهاية كان «يوسف» كالتائه بين ماضيه وحاضره، بين ذاكرته (خياله) وواقعه، وستتقاذفه الأزمنة ليجد نفسه في النهاية مستسلما إلى الموت، باحثا عن الطهارة. ولكن أيّة طهارة يريدها؟ هل من الماضي المهزوم؟ أم من الحاضر المنكسر؟ أم من الحياة كلّها؟ إنّها **المدينة العربي** ولد فيها «يوسف سلطان» وعاش بين جدرانها وتمرّد عليها وسجن داخلها، وخرج منها ليعود إليها ثانية ثم خرج

بدون عودة. وكانت في النهاية هي الباقية الشامخة، هي التي ستحفظ له «تاريخه» وتذكره للناس وتجعل من حكايته مضمونا وغايات فلميّة أخرى، وستنسج له مع كل «عمل سينمائي» قصّة وصورة، وستذكره شخصيات بعض أفلام الموجة الجديدة كمحرّك للأحداث وفاعل فيها. وهو ما شاهدناه في «**عصفور السطح**» لفريد بوغدير مع «كولمبو» المكلّف بالبحث عنه والقبض عليه حيا أو ميّتا قائلا: «**الله يهديه... زعمه ولد حومة**»، فالمدينة العتيقة في السينما التونسية الجديدة إذن مثّلت علامة أو لغة بصريّة دالّة على «ثقافة جماعية معيّنة».

المدينة الأوروبية مثّلت أيضا علامة بصريّة عن ثقافة جماعية أخرى، وبالتالي فإنّ هذه الثنائيّة الظاهرة في الفلم ليست مجانيّة وإنّما هي ذات علاقة بالموضوع والخطاب السينمائي للفلم. ولقد عبّر «هنري لوفابر» عن مسألة **لغة الفضاء المعماري ودلالاته** ورموزه قائلا: «**انّ الفضاء المعماري بمثابة نصّ موزّع بطريقة قليلة البراءة لاإراديّة إلى حدّ ما، ومن ثمّة تكمن رمزيّته. فهو شاهد على أغلب مظاهر التحوّلات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، مثلما يشهد أيضا على أغلب أحداث التاريخ المرتسمة على جدرانه: الهندسة المعمارية والتسميات والصور والمعالم الأثريّة ولكلّ جيل علاماته الخاصّة**».

ثنائيّة المدينة العتيقة والمدينة الأوروبية في الفلم:

عند البحث في مسألة صورة المدينة في السينما التونسية الجديدة استوقفني سؤال هام يتعلق بثنائية المدينة العربي والمدينة الأوروبية بين الواقع والصورة السينمائية. وهذا السؤال نابع من إحساس خاص تجاه المدينة العربي وقوّة حضورها في نفسيّتي، ونفور كبير من ضجيج تعب المدينة الأوروبية. فالأولى تمنحني دائما ارتياحا كبيرا وحنينا إلى التاريخ والأهل. أما الثانية فتتوتّر الأعصاب داخلها وتثقل على النفس الأيام كأنها دهر. ومع بداية العمل في الموضوع كان الإحساس نفسه حاضرا بقوة أثناء الفرجة ومتابعة حركة الصورة الفلمية، فتهت أبحث عن حضور كل منهما في أفلام الموجة التونسية الجديدة، والصورة المنقولة عنهما، والتوظيفات التي وُضعت لهما. فلاحظت أن هناك تفاوتا في مدّة الحضور وشكله لكلّ منهما في هذه الموجة، وخاصّة أفلام النوري بوزيد. ومن خلال فلم «**صفائح من ذهب**» حاولت أن أبحث عن الصورة السينمائية لكلّ من المدينتين، وعن الغاية والمضمون الفلمي لهما. فلكلّ منهما خطابها ولغتها وخصائصها ودلالاتها التي يمكن أن تقدّم خطابا سينمائيا معيّنا. ولما كان أحد المواضيع الهامة لفلم «صفائح من ذهب» هو **السلطة** بكل أشكالها ووسائلها، وكانت الشخصيات الفلمية تتحرّك في زمنين اثنين هما: **الماضي والحاضر**، وكان الخطاب الفلمي هو «**التسويق لصورة الأنا الفردية والجماعية المنهزمة**»، وكانت اللغة المعتمدة هي «العلامات السمعية والبصريّة، الاجتماعية والثقافية» الخاصة والقادرة على تقديم مشهد سينمائي جمالي متكامل في الشكل والمحتوى الفلمي. ولما كان موضوع أي عمل سينمائي فيه من الذاتية الشيء الكثير فإنّها ستكون حاضرة بقوّة، وإنّنا سننتظر من المخرج النوري بوزيد أن يستغلّ الخصوصيّات المعمارية والاجتماعية والثقافية والتاريخيّة والنفسيّة والعاطفيّة لكلا المدينتين العتيقة والأوروبية ليقدّم صورة سينمائية خاصّة به تميّزه عمّا يسمّيه «بالقديم». ألم يقل النوري بوزيد: «إنّ السينما مساءلة للواقع وليست تصويرا له»؟ فهو حسب رأيه قد قطع مع الوظيفة التقليدية للصورة التي انحصرت في الوصف ونقل الواقع وتصويره بحالة الثابت غير المتحرّك، وانتقل بها من الوصف إلى الخلق، ومن التصوير إلى الإبداع. وأضاف إليها وظيفة أخرى هي اكتشاف واقعنا من جديد ورؤيته من زوايا أخرى. وقد قال «هنري فوسيون»: «إن الفن ليس له فقط غاية جمالية وإنّما له أيضا غاية معرفية وسياسية وإيديولوجية».

لهذا من الضروري البحث في «الغاية الفلمية»

للمقابلة المصوّرة بين **المدينة العتيقة والمدينة الأوروبيّة في الفلم**. وبيان مدى وعي المخرج بمكوّنات كلّ منهما وخصائصها؟ وهل أنّ الصورة المتخيّلة للمدينتين ليست إلاّ من باب التوظيف السينمائي والرؤية الإخراجيّة أم أنّ في حضور هذه المقابلة بينهما غاية ذاتية خاصّة بالمخرج؟

وقد حاولنا في هذا العنصر أن نحدّد مسبقا من وجهة نظر تاريخيّة واجتماعية الخصائص والمميزات الخاصّة بكل شكل معماري، ثم سنبحث في المتن الفلمي عن الصورة الواقعية والسينمائية لهما. ولن نبحث في مدينة مجهولة وإنما سنبحث في المدينة الأم، والمدينة الذاكرة للشخصيّة الإشكاليّة وهي «**مدينة تونس**» بأرباضها وأزقّتها وسطوحها وشوارعها وتاريخ مكوّناتها البشريّة وتطوّرها والفوارق بين داخل السور وخارجه.

يرى «ابن خلدون» في المقدّمة «أن المدينة **الإسلامية تتّصل بمجموع السكان اتّصال الوعاء بمحتواه. وهي مجموع المحلات السكنيّة والمؤسّسات الاجتماعية والإدارية**». وفي تخطيط المدينة الإسلامية رُوعِي مبدأ «الأمة كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمّى». أما تنظيم المنشآت المدنيّة والمرافق العامة فقد اعتمد فيه مبدأ «لا ضرر ولا ضرار»، وبموجبه يتمّ البناء وفق مبادئ أخلاقيّة تحفظ الحقوق في استغلال الفضاء وتحترم خصوصيّة الأسرة وتحفظ الحرمات وتدرأ الأضرار. أما عن خصائص مكوّنات المدينة الإسلامية فإنّها لا تستوعب داخلها إلا ما كان مكوّنا من مكوّنات الثقافة الإسلامية. ويبدو الدين فيها مرتبطا أساسا بزوايا الأولياء باعتبارها تضمن استمرارية البراديقم الديني في المدينة. وفي مدينة تونس العتيقة أحصى محمد بيرم الخامس «**ما يزيد عن مائتي زاوية وموقعا مقدّسا**، وتتركّز أغلب الزوايا قرب ربض باب السويقة، وباب الجديد لأن الأرباض هي الفضاء الشعبي للمدينة تستوعب خاصة الفقراء والمهمّشين والمقصيّين، مما يعني أن **أولياء المدينة** يمثّلون ظاهرة دينية- شعبيّة اقتضتها الضرورة الاجتماعية. فوجود الولي يبدو مرتبطا بالحاجة الاجتماعية كحاجة المقصيين إلى الحماية وحاجة المدينة إلى حراسة روحيّة ضدّ عدوّ ممكن، ولذلك فإنّ بعض أبوابها تسمّى باسم حارسها الذي هو الولي الصالح. فكانت الأبواب التالية: **باب سيدي عبد السلام، باب سيدي قاسم، باب سيدي عبد الله**. أبواب المدينة إذن تحميها السلطة الروحيّة للأولياء بما لديهم من كرامات، ومدينة تونس بشكل عام تقع تحت حراسة الولي **سيدي محرز** الذي اشتهر بتسمية **سلطان المدينة** وهو نفس الاسم لأحد أفلام «الموجة الجديدة» «**يا سلطان المدينة**». وما يزال سيدي محرز إلى الآن يسمى «سلطان المدينة» رغم مرور سبعة قرون على وفاته، فهو مَلِكُ الدوام، وحمايته تخرج عن الزمن، وإن الدين في المدينة العتيقة له حضور مادي وغيبي في ذات الوقت، والزوايا الدينية أحد هذه الأشكال المجسّدة للسلطة الغيبيّة والروحية، وقد نجد أحيانا في بعض محلات السكن الخاصة أضرحة لأولياء «مجهولين» ليس لهم من حضور إلا في سلطتهم الروحية على نفوس أهل الدار.

إن ما سبق تحليله حول الخصوصيات الاجتماعية والدينية -الواقعية- للمدينة الإسلامية ظلّ إلى حدّ ما مجسّدا لدى «المخيال الشعبي» حتّى مع التطوّر الحاصل في جميع فنون الحياة. وتُعتبر هذه الخصوصيّات المميّزة للمدينة العربي من الثوابت الحقيقة لدراسة «مكوّنات الثقافة الإسلامية». ولمّا كانت السينما الجامعة لكلّ التجارب والفنون الإنسانية فهي بالصورة المتخيّلة تمكّنت من «ولوج» عالم المدينة العربي «الموسوم بالانغلاق والجمود». ولعل النوري بوزيد في أفلامه يستطيع أن يكتشف خفايا وأسرار هذا العالم المسوَّر. وقد نجد في «متن أفلامه» ما يمكّننا من طرح السؤال التالي: هل أحسن توظيف عالم المدينة الإسلامية لخدمة الخطاب السينمائي التونسي؟

ومن «صفائح من ذهب» نلاحظ أن **لغة المدينة كانت ثنائية** هذه المرة، فقد وجدنا لغتين أو خطابين في المحتوى والشكل الفلمي. إنّهما لغة المدينة العربي ولغة المدينة الأوروبية. هذه التي أضحت ضرورة حضريّة نتيجة

لكثافة حضور الوافدين الأجانب الأوروبيين من إيطاليا ومالطا وفرنسا واليونان وجنسيات مختلفة. وتكوّن بهذه الجنسيات تجمّع مسيحي مهمّ خارج أسوار المدينة سيكون له دور في تحديد الهندسة المعمارية للمدينة، وتشكيل جانب هام من عناصر النص المعماري.

المدينة الأوروبيّة إذن تكوّنت في الواقع نتيجة الضغط البشري الأوروبي، وتغيّرت نتيجة له أسماء عديدة **فباب البحر** أصبح **باب فرنسا**، تسمية تعلن عن بداية العهد الفرنسي في تونس، أصبح بمقتضاه قوس باب البحر بابا لفرنسا. وقد وجدنا له حضورا رمزيّا هامّا في أفلام الموجة الجديدة، كفيلم «صفائح من ذهب» عند خروج يوسف سلطان الصغيّر كرطوشة من المدينة العربي عند الثامنة ليلا، وهو زمن وقع اختياره بعناية، لأنه إيذان ببداية الغلق والفتح لعالمين. وباب فرنسا هذا يربط بين نهج جامع الزيتونة من جهة (المدينة العربي) و«جول فيري» من جهة المدينة الأوروبية. ووضعت فرنسا بين الاتجاهين حتى أنّ المرور من هذا إلى ذاك لا بدّ أن يكون عبر فرنسا أو عبر «**طقوس العبور**» حسب التسمية الأنتروبولوجية. إنه قوس مجاز فيه دلالة تنبئ عن بداية عهد وانتهاء عهد آخر.

إنّ **المدينة الأوروبية** الواقعة خارج السور والتي تبدأ من باب فرنسا يطلق عليها تسمية تونس الحديثة وهي الواقعة حول ما يسمّى الآن «شارع فرنسا» الذي امتدّ مع شارع «جول فيري» صاحب فكرة الحماية الفرنسية على تونس، ويتفرّع هذا الشارع الواسع إلى أنهج عديدة مثل نهج روما ونهج شارل ديقول... وقد نُصب تمثال ترميزي مكثّف احتوى على رسم لامرأة تونسية ريفيّة تقدّم سنبلة لـ«جول فيري»، كما احتوى على رسم لصبيّين جالسين يمثّل أحدهما نجل الوزير المقيم العام «ريني ميلي» يعلّم القراءة لصبيّ تونسيّ. وقد أزيل هذا التمثال بعد الاستقلال، وعُوّض بفارس يرتدي الشاشية التونسية. وقد ذكر بعض الدارسين أن أغلب اليهود انتقلوا للعيش في المدينة الأوروبية وكان لهم تأثير حضري فعّال، وتأقلموا بسرعة مع نمط الحياة الأوروبية فأطلق على بعض أنهج المدينة الحديثة تسميات لشخصيات يهودية، وكذلك على بعض المحلات (كوهين، بروجيا، إسحاق سعادة، روبين، حمينو عشوش...). وقد تدعّم الحضور اليهودي في المدينة الحديثة بدخول يهود جنوب إيطاليا الذين حرصوا على إبراز خصوصيّاتهم وثقافتهم، ونستخلص أنّ هناك انتقالا في الفضاء السكني من جوار زاوية سيدي محرز إلى المدينة الأوروبية، فالحماية لليهود انتقلت إذن من **الزاوية إلى فرنسا** (المدينة الحديثة).

إنّ سور المدينة العربي وأبوابها سيشكّل في الفلم مجال الفصل والتفريق بين عالمين مختلفين بين **مدينة «أمّ» ومدينة غريبة**، بين **أهل الدار والوافدين الأغراب**، وستصبح هذه المقابلة بين المدينتين مجال خطاب جديد تأسّس نتيجة وجود «ثقافتين مختلفتين» ولكنّهما «متنافرتين» وستمثّل «الصورة السينمائية» أحد ميادين التنافس والتنافر والتصادم بين رموزهما. وقد قدّم النوري بوزيد في أفلامه صورا محمّلة بعديد الأسئلة ومكثّفة بالدلالات الترميزيّة الهادفة إلى تقديم خطاب سينمائي خاصّ بتجربة ذاتية وثقافية خاصّة، فالنوري بوزيد قدّم من خلال المقابلة أو المفارقة بين عالمي المدينة المختلفين موضوعا هامّا وهو **صورة الأنا والآخر، الأنا الفرديّة والجماعيّة** في مقابلة مع **الآخر** الذي يفرض ضرورة «فهمه والوعي به». وان يوسف سلطان الشخصيّة الفاعلة في الفلم هي أحد العلامات السمعية البصرية الحاملة لعديد الهموم التي يعاني منها الأنا الفردية والجماعية، وهو أيضا يعبّر عن حالة الخوف من الآخر، والخوف من مواجهة الواقع، الخوف من الهزيمة والإقرار بها، لذلك ربّما أراد من خلال **صورة الحصان** المنطلق الدّعوة إلى فكّ اللّجام لمواجهة الخوف والانكسار الساكن فينا والوعي بالهزيمة. وسنحاول في ما يلي أن نستخرج بعض أهمّ المعاني والعلامات الرمزيّة لكلّ من المدينة العربي والمدينة الأوروبية من خلال المحتوى الفلمي «لصفائح من ذهب» مثلا، ونحن إذ قدّمنا بيان واقع الخصوصيات والمكوّنات التاريخية والثقافية لكِلا

المدينتين فإننا نأمل أن نصل إلى إبراز مدى توافق الصورة الواقعية مع الصورة السينمائية في الفلم.

يعبّر يوسف سلطان في حديث باطني مع ذاته «**النهج المسْتوِي ساهِلْ ماهِلْ... الزّنقْ المْلويَّه هي إلّي يلْزمْها اتْكَمْبيسة**». وفي مشهد آخر يقول «**ما تخْلقْتشْ بَاشْ انْعيشْ في حَبسْ... مَانِيشْ ضميرْ البشريّه وَإلاّ نَبي مُنَزّلْ**»، من خلال هذين الحوارين في الفلم يعبّر يوسف سلطان، الشخصية الإشكالية عن عالمين اثنين: الأول يتّصف بـ«الحبس» و«الزنق الملوية» والثاني هو «ساهل ماهل» وتغيب فيه «الأنبياء والزوايا»، إنه إحالة مباشرة إلى **عالم المدينة العربي** في أزقّتها الدائريّة ومتاهاتها وأسوارها العالية التي تمثّل في الفلم السّجن لمن داخلها خاصّة إذا كانت الشخصيّة تتوق إلى الحرية والاختلاف كيوسف سلطان ورؤوف وعادل وبناته «رجاء» و«مريم»، فالمدينة العربي هي القيد واللجام لهذه الرموز الفلمية، لذلك سيبحثون عن عوالم جديدة كالسينما عند «عادل سلطان» والتمثيل عند «رجاء» والسفر عند «رؤوف» وإن كان يدلّ في باب آخر على الهروب والهزيمة.

أما يوسف سلطان سيعلن من داخل الأسوار عن تمرّده وسيناضل من أجل حريّته، ولكن سيكون مآله السجن داخل السجن. سجن السلطة، داخل سجن الدين باعتبار أن **المدينة العربي** هي مكان تجسُّد السلطة الدينية، حيث تفرض نواميسها وقيودها، لذلك شبّهها «**بالحبس**» وهي التي تنزّل فيها الأنبياء والوُعّاظ والمرشدون الدينيون والمريدون. ويوسف سلطان لا يستطيع أن يكون إلا تابعا لنفسه، مريدا لنضالاته ولذلك سيهرب بها، ربّما، إلى عالم المدينة الجديد، خارج الأسوار، ولكن هروبه مثّل الهزيمة بعينها. فقد اكتفى بالخيال والأحلام والبحث عن الماضي النّضالي له. وأقرّ بالهزيمة أمام «**الزّنق الملوية**». ذهب يبحث عن «**النهج المستوي**» الذي يتوفّر في العالم الجديد، وهناك سيكتشف سخرية القدر منه فأبناؤه أكلتهم المدينة الحديثة بإغراءاتها «فمريم» تمارس الحبّ العلني و«عادل» يبحث عن الهجرة إلى فرنسا وخيَّر وهو في حالة الانتظار «الهجرة إلى السينما» في نواديها العديدة بمؤسسات السلطة «دار الشباب»، وهي إحالة هامة في الفلم إلى فترة تاريخية من مسيرة اليسار التونسي خلال الستينات والسبعينات عندما أسّس نوادي السينما كوسيلة للتنظير الايديولوجي. وهذه المرحلة سيعتبرها الفلم «فاشلة» ويقول يوسف سلطان: «**إلي اتكلموا على الانتصارات كلهم خاسرين** (تظهر صورة تشي غيفارا) **الاشتراكية غرّت بيك، الناصريّة قعدت تذكار، الماركسيّة اتفرقعت بين ايديك اتلونت، في بالك حلّيت باب العرش اطلعت بايدك على راسك**».

أكثر من عشرين سنة سياسة وينتهي يوسف في النهاية إلى الهزيمة معترفا أنه «**تعب من حكاية السياسة**» وتقول له «زينب»: «**الناس الكلّ فهمت إلا أنت اخسرت** كل شيء». ويقول يوسف سلطان محاسبا نفسه بعد هذه المسيرة: «**مفكر... فاش... آش خلّيت بعدك...**».

إن يوسف سلطان ناضل وسُجن، خرج وعاد ثم خرج مرّة أخرى، ولكنّه في النهاية ينتهي إلى الإقرار بعجزه وفشله فهو سيموت ولا يترك أي شيء حتى «دار كنتول». وتظهر أحد **شخوص المدينة العربي عبد الله سلطان** ليقول له: «**انت إنسان خاسر وتقعد عمرك كامل خاسر**». إنه الصراع بين عالم الدين (عبد الله) وعالم اليسار السياسي (يوسف). ويمكن اعتبار أنّ الفضاء المعماري جسّد مكان الحراك لهذا الصراع فقد **انتقل من المدينة العربي** من خلال التذكّر إلى المدينة **الأوروبية من خلال** الحاضر الفلمي في المسلخ حيث **سيجسّد مسرح** المواجهة بين قوّتين غير متوازنتين، اليسار **واليمين** الديني المتطرّف، يوسف وعبد الله وكليهما يمثّلان عالمين مختلفين. وهما أحد **المقابلات** الظاهرة في الفلم، وستتبعهما مقابلات أو مفارقات كثيرة، خاصّة في المسلخ والمدينة العربي حيث عملية سلخ الحصان يقابلها تعذيب «يوسف»، وجرّ جثّة الحصان يقابلها جرّ «يوسف» على أرضية المدينة العربي، وسترافق هذه

المقابلة بين «يوسف»/ »الحصان» أغلب المشاهد الفلمية، وفي الزمنين المعتمدين فيه أي الماضي والحاضر، ولكن ستكون النهاية مختلفة بينهما.

أمّا عن بقية الشخصيات الفلمية، وعلاقتها بالمدينتين فإنه يمكن القول إنّها توزّعت بينهما في شكل مقابلة بين شخصيات منهزمة ومهمّشة ومقيّدة تتواجد بالمدينة العتيقة، وشخصيات فاعلة ومتحرّرة ومتمرّدة في المدينة الأوروبية. وقد عبّر الصغيّر كرطوشة أحد الشخصيات الفاعلة في الزمن والسرد الفلمي عند حديثه عن متساكني المدينة العربي قائلا: «**إلّي جايبهم الوَنَسْ ويلوجوا في العشْره... القلاله...**» **وايضا** «**لمدينة كيما المرا (المرأة) المَزيانة في صغرها... وكي كبرت سلموا فيها... ومشاو يتبعوا في السوري**». وجسّد «الصغيّر» مبدأ الوفاء للمكان الأول (دهليز المدينة) قائلا: «**العالي ما يوالمنيش**». **فهو قد تعوّد العيش في الأسفل تحت المدينة**، في جحرها، وهو مكان ليس ككل الأمكنة يختلف عن العالم الخارجي وان كان يعيش بينهم وضمن عالمهم «**داخل السور**».

إنّ الصغيّر جسّد الشخصية الهامشيّة في «المدينة الأم/ الملجأ». وإن كان يحمل في داخله بذرة الاختلاف، وربما لهذا السبب كان على صراع مع «عبد الله سلطان، الشخصيّة الدينية المتسلّطة المراقبة لكلّ الشخصيات الموجودة داخل السور وخاصة الشخصيّات النسائيّة الضعيفة والمهمّشة كالأم والخادمة والطفلة «رجاء» قبل تمرّدها عليه. «الصغيّر كرطوشة» و«عبد الله» رغم وجودهما في عالم واحد لكنّهما مختلفان في علاقتهما بيوسف وبالعوالم الجديدة (الفن، الخمرة، المدينة الحديثة، الآخر الأوروبي)، وإن كانا متقاربين في علاقتهما بالمرأة، فالصغيّر يجهل عالم المرأة بفعل العجز الجسدي والخوف من عالم الجنس وعبد الله يرفض بفعل الدين اكتشاف هذا العالم النسائي. وقد عبّر كلّ منهما بطريقته عن رفضه لهذا العالم ولكن سنجد «الصغيّر» رغم رغبته في الاختلاف ودخول العوالم الجديدة إلا أنه ندم على الخروج من المدينة العربي عندما فشل في الفوز في لعبته المفضّلة «الخرتة» قائلا: «**ما حقنيش اخرجت من دهليزي والعالي ما يوالمنيش**»، إنه الخوف رغم الرغبة في الاكتشاف.

نستخلص مما سبق أن الفضاء الفلمي لصفائح من ذهب قدّم مقابلة فلمية لعالمين مختلفين معا: **المدينة العربي والمدينة الأوروبية**. وجعل لكل مدينة شخصيات فلمية وزمنا فلميا، وحتى إن اشتركا في زمن بعض المشاهد فإنّه الخيال الجامح ليوسف سلطان. وقد توزّعت الشخصيات كما يلي تقريبا: **الصغيّر، الأم، نانا، الخادمة، القلالة، الزواولة** في المدينة العربي. والمومس، **زينب، مريم، البوليس، عادل، الشخصيات المتمرّدة (رواد نادي السينما)** في المدينة الأوروبية.

ونجد أن الفلم قدّم بعض الشخصيات مقسّمة بين المدينتين. فهي تتواجد بفعل الخيال والذكرى وتطوّر الأحداث وأيضا بفعل تذبذبها في هذه وتلك. وهذه الشخصيات هي «يوسف سلطان»، «الصغيّر»، «عادل» رموز السلطة السياسيّة والدينية (خرجة سيدي بوسعيد)، ولا ننسى الحصان فهو متواجد في كلّ الأزمنة والأمكنة. إن المدينة فاعلة وحاضرة بقوة في الخطاب الفلمي وقد خلقت لغة جديدة للفلم، فالأسوار والأبواب والأزقة الملوية والأنهج الواسعة وباب البحر (باب فرنسا) والصّور والتماثيل كُلّها كانت لغة حيّة تدعم «لغة الشخصيات». وقد مثّل مشهد خروج يوسف والصغيّر عند الثامنة ليلا مرورا بمقهى الـ«Yonivere» وبقوس باب فرنسا، حدّ الفصل بين عالم قديم وعالم جديد، بين الماضي والحاضر، بين الأنا الجماعية والآخر القادم (الأوروبي).

إنّها حكاية أبطال السينما التونسية الجديدة بين «الزنق الملوية» و«النهج المستوي» مثل «فرفر» في «ريح السدّ» و«رملة» في «يا سلطان المدينة» والابن في «عصفور السطح» و«البزناس» في فيلم «البزناس»...

الخاتمة :

لقد ظهرت المدينة العتيقة في السينما التونسية الجديدة في صورة الانغلاق، تقابلها المدينة الأوروبية في صورة الانفتاح. فالأولى مسوّرة والثانية مفتوحة ممتدّة. وتظهر المقارنات بين الشخوص الفلمية الرجالية والنسائية وكذلك رموز الأنا والآخر الثقافية والحضارية. فالآخر الأجنبي يبدو حاضرا بفاعلية كبيرة في السينما التونسية الجديدة، وقد يكون من المنطقي أن يفرض رموزه وثقافته كعنوان للتحرر والانفتاح والقوة. وقد تمّ تصويره في مقابلة مع رموز الأنا الجماعية الموغلة حسب النصوص الفلمية في التخلّف والانغلاق، وتصبح بالتالي السينما «فضاء المواجهة» بين ثقافتين، لكل خصوصياتها ورموزها التي تظهر من خلالها «المدينة» بشكليها العتيق والحديث، أحد هذه الرموز المعبّرة عن «الانغلاق والانفتاح». عبّرت الشخصيات النسائية الفلمية عن بعض عناصر هذه الإشكالية في السينما الجديدة مثل «السامة» لناجية بن مبروك، «**ريح السد**» للنوري بوزيد، «صمت القصور» لمفيدة التلاتلي، «**يا سلطان المدينة**» للمنصف ذويب، «**شيشخان**» لمحمود بن محمود وفاضل الجعايبي، «**ليلة السنوات العشر**» لإبراهيم باباي، «الهائمون» للناصر خمير، **صفائح من ذهب**» للنوري بوزيد. ولكن يبدو أن هذا التصنيف تجاوز تناولات بعض الصور السينمائية والإيحاءات الفلمية والرموز البصرية التي تبدو حاضرة في أفلام أخرى «كعصفور السطح» و«صيف حلق الوادي» لفريد بوغدير و«البزناس» للنوري بوزيد. ولكن كانت علامتها «السمعية البصرية» متناثرة بدقّة على كامل النص الفلمي، فوجود شخصية فلمية قادمة من «الغرب»، الآخر الأوروبي، محمّلة بثقافته الظاهرة والمخفية، في مقابلة مع «الأنا» الجماعية بلباسها التقليدي وطريقة حياتها البسيطة ونظرتها الإيمانية إلى الحياة وإلى الله، ألا يعتبر هذا «تناولا آخر للانغلاق والانفتاح»؟

فهذه الإشكالية دائمة الطرح تقريبا في «أفلام الموجة الجديدة» ولكنّها تتجسّد سينمائيا في أكثر من صورة، وعبر أكثر من دلالة. فالإيحاء أو التعبير عبر لقطة مظلمة أو مضاءة أو سيارة فاخرة يركبها رجل قادم بعد رحلة تعلّم إلى الآخر، ويقابلها شاب يحمل أفكارا جميلة للأرض والتاريخ العربي والمرأة الجميلة الفاعلة بسحر أنوثتها الشرقي، ألا يعتبر هذا تعبيرا عن الآخر القوي، المغرور والأنا القانعة الحالمة؟

إن هذه الصورة شاهدناها مثلا في «نغم الناعورة» لعبد اللطيف بن عمار. ألا يعتبر اختيار أسماء مثل «فاطمة» و«خديجة» و«مريم» يقابلها أسماء مثل «ليفي» و«روزا» تعبيرا كذلك عن هذه الإشكالية التي تحكي سينمائيا عن الانفتاح والانغلاق بين الآخر الأجنبي والأنا، والتي تتجسّد غالبا في أطر مكانية وفضاءات مشبعة بالرموز والعلامات؟ فأفلام السينما التونسية الجديدة تبدو سينما أمكنة بامتياز. كانت المدينة العربي ورفيقتها المرأة ممثّلة فيها في «علامات سينمائية متعددة ذات علاقة بجميع أطراف المنتوج السينمائي، من المُنتج والمموّل إلى المخرج ومدير التصوير، وهو ما يجعلها عرضة للإسقاطات الذاتية، والمزايدات الايديولوجية الخاصة. وتظلّ الأمكنة والفضاءات المعمارية أحسن العلامات الحاملة للخطاب السينمائي «الجديد» وهذا ما يجعلنا نطمح إلى تصنيفها حسب تحديدات سوسيوثقافية وتاريخية وعاطفية وميثولوجية، غير أن هذه الصورة الكثيفة للمدينة العتيقة في مقابلة رمزية وثقافية مع المدينة الأوروبية تبدو حاملة لمستوى دلالة يرجع إلى معجم مشترك هي في الواقع موضوع معالجة درامية واستطيقية خاصة من شريط إلى آخر، وتستدعي في كل مرة تحليلا مختلفا. ولعل استعمال الأمكنه والفضاءات من أهمّ ما نجد لأنه يرسم منها «كرتوغرافيا» لشبكة من التنقلات والاستبدالات لعلامات تنوّع مستويات المعاني الممكنة وتؤكّدها.

وهذا ما نجده مثلا في صفائح من ذهب مكثّفا بين الأمكنة بالمدينة العربي والأمكنة بالمدينة الأوروبية، وكلّ مكان هو محكوم بمعاني ودلالات «الشخصيّة

الفلمية» التي تتحرّك فيه، فالمكان يصبح لغة متحركة بتحرّك الشخصية، ويصبح معنى من خلال المعاني التي تخلقها له «الكاميرا» والشخصية. فقد كان يوسف سلطان في تنقّله عبر واحد وثلاثين محطة هي عبارة عن أمكنة مكانية وأيضا زمانية (استحضار الماضي في زمن السرد الفلمي) كان يضفي على كلّ مكان لغة ومعنى. فالمكان إذن يحمل دلالة ومعنى، لا تظهر إلا من خلال «الشخصية والتوظيف السينمائي، فاللغة السينمائية تعطي للمكان «لغة» خاصة به، وهذا ما لاحظناه في لغة المدينة باعتبارها تمثّل ثقافة المجموعة الساكنة فيها وحتى المؤسسة لها، فالشخصيات الفلمية إذن تعطي للفضاءات والأمكنة في النص الفلمي لغة. والشخصيّة والفضاء المعماري (مثلا) يخلقان تواصلا لغويّا بينهما، ومع المتفرّج، ويؤسّسان المعنى الذي يدعّم «الخطاب السينمائي» لي فلم (انظر الجدول الموالي حول توزيع الشخصيات الفلمية).

إن الفيلم خلال التسلسل الدرامي وتطوّر الشخصية الإشكالية والعلاقات القائمة بينهما وبين بقية الشخصيات، خاصة النسائية، وعلاقتها كذلك بالفضاءات والأمكنة المحتضنة لمسيرتها، وأيضا الرموز الثقافية والدينية والسياسية، قدّم خطابا سينمائيا مشبعا بالإيحاءات والعلامات الترميزية التي يمكن أن تعطي معاني عدّة لمحاولات التحليل والفهم. وقد بيّنا في هذا الجدول كيف أن الشخصيات في المدينتين العربي (العتيقة) والأوروبية كانت تحمل، في علاقتها بالفضاء المعماري الذي تتحرّك فيه صورة ومعنى، كما أن الرموز الظاهرة الأخرى، والدالة على السلطة مثلا قد كانت تتحرّك في هذه الأمكنة والفضاءات. فالنص الفلمي قدّم لنا شخصيات متأزّمة وشخصيات فاعلة، شخصيات نسائيّة تقليدية، وأخرى منتصرة لجسدها، وثالثة مهمّشة. كما خلقت نوعا من المقابلة بين الشخصيات والفضاء المعماري، فعبد الله سلطان الشخصية المتديّنة كانت تقابلها المدينة المغلقة، أما «زينب» والمرأة المومس فكانت تقابلها «المدينة المفتوحة» وكذلك «الأم» والزوجة فاطمة كانت تقابلها المدينة العتيقة برموزها الثابتة، التاريخية. فصورة العجز للأم قابلتها صورة العجز للمدينة العربي أمام الآخر الأجنبي.

لقد ظهرت المدينة العتيقة في السينما التونسية الجديدة في صورة الانغلاق، تقابلها المدينة الأوروبية في صورة الانفتاح. فالأولى مسوّرة والثانية مفتوحة وممتدة. وتظهر المقارنات بين الشخوص الفلمية الرجالية والنسائيّة، وكذلك رموز الأنا والآخر الثقافية والحضارية. فالآخر الأجنبي يبدو حاضرا بفاعلية كبيرة في السينما التونسية الجديدة. وقد يكون من المنطقي أن يفرض رموزه وثقافته كعنوان للتحرر والانفتاح والقوة، وقد تمّ تصويره في مقابلة مع رموز الأنا الجماعية الموغلة حسب النصوص الفلمية، في التخلّف والانغلاق. وبالتالي تصبح السينما «فضاء المواجهة» بين ثقافتين لكل خصوصياتها ورموزها التي تظهر من خلالها «المدينة» بشكليها العتيق والحديث أحد هذه الرموز المعبّرة عن «الانغلاق والانفتاح». لقد تكثّفت في الأفلام التونسية الجديدة رموز وعلامات عديدة وشكلت مقابلات مهمّة في الخطاب الفلمي لعلّ أهمها «البحر» كرمز للتطهّر، وأيضا الامتداد والصفاء والحلم لأنه يربط في الضفة الأخرى بالآخر الأجنبي. وكانت تقابلها فضاءات مظلمة ومسوّرة. وشكّل في «صفائح من ذهب» دعامة رمزية هامة للخطاب الفلمي من خلال «هروب يوسف سلطان» إليه ومشهد «الجنس العنيف» على ضفافه، ثم انطلاقة «الحصان الأبيض» شبيه يوسف سلطان على شواطئه، وقد صوّره المخرج في لقطة عُصْفُوريّة أعطت للحصان والبحر تعانقا جميلا وامتدادا للصورة وحضرت على وقع هذا الشهد قصيدة «يا حصان يا غول، يا حصان كبول»، إنه أيضا التآلف والتقارب بين الصورة والقصيدة المدعِّمة للغة الفلم ومعانيه.

إنّ السينما التونسية منذ بداية الثمانينات من القرن الماضي تظلّ مثار أسئلة، وما هذا التناول لبعض علاماتها السمعية والبصرية ومضامينها المتعدّدة إلا محاولة لإثارة إشكاليات أخرى لعلّها تساهم في فهم الخطاب واللغة السينمائية لمنتجي ومخرجي هذه السينما التي وصفت بالجديدة والمختلفة.

توزيع الشخصيات الفلمية بين المدينتين

فيلم «صفائح من ذهب»

المدينة العربي	المدينة الأوروبية
المدينة العتيقة/ مدينة مغلقة	المدينة الحديثة/ مدينة مفتوحة
- الأم (المرأة التقليدية) - فاطمة زوجة يوسف سلطان (الزوجة التقليدية) - الطفلة رجاء (ابنة يوسف) - الخادمة (المرأة المهمّشة) - نانا وفتياتها (المرأة الملجأ) - فتيات الماخور (المرأة المنتصرة لجسدها) - عبد الله سلطان (المتديّن، المتطرّف) - الصغيّر كرطوشة (الشيخ المهمّش) - الأطفال (الشخصيات الطفولية الضعيفة)	- مريم ابنة يوسف سلطان (الجسد المهمّش) - المومس (الجسد القويّ) - رجاء (المرأة المتمرّدة على تقاليد الأسرة) - زينب (الجامعيّة المثقّفة/ جسد القوة - عادل سلطان - مشتركي نادي السينما
السلطة السياسية: (البوليس، المحقّقون...) السلطة الدينية: (زاوية سيدي بوسعيد، الخرجة، عبد الله...) يوسف سلطان: (الشخصيّة المتأزمة والمتذبذبة...) **الحصان:** (الشخصيّة الرّمز...)	

الثّقافة السّينمائيّة وثقافة كرة القدم

قاسم حول (*)

عام 1950 تم اختيار أهم مائة فيلم في تاريخ السينما. وتقدمت هذه الأفلام المائة عشرة أفلام وضعت في الصدارة ولوحظ أن أغلب الأفلام التي حظيت بالأهمية كانت بالأسود والأبيض. وفي هذه العام 2010 تم اختيار أهم ألف فيلم في تاريخ السينما وتصدرها فيلم العراب بجزئيه وفيلم أغنية تحت المطر كنموذج للفيلم الغنائي الذي تألق فيه الراقص والمغني الأمريكي "جين كيلي".

واختيار الأفلام لا يتأسس بلجنة من النقاد والمهتمين بشؤون السينما فحسب، بل أيضا يتأسس وفق مزاج الجمهور وانطباعاته عن الأفلام. كل ذلك يتم وفق دراية ودراسة أكاديميتين لأن مثل هذه الثقافة وإعلان تمايزها هو مسؤولية ثقافية حضارية وتاريخية. فهناك معايير قياسية فكرية وفنية وتقنية تؤخذ جميعها في الإعتبار في تحديد أهم الأفلام في تاريخ السينما.

والغرب السينمائي الذي حقق هذا الأنجاز في اختراع الصورة ومن ثم تحريكها عبر أجهزة "الكنتوسكوب" ومن ثم على شاشة السينما، يولي هذه الثقافة اهتماما كبيرا. وهذا الاهتمام لا يتكون من النظرة الواعية للفيلم السينمائي وللصورة فقط، بل يتعداه إلى ما يطلق عليه "تأسيس الذاكرة" فإن أوربا على سبيل المثال قد اتخذت قرارا عبر مؤسساتها الموحدة بعد الوحدة الأوربية على كتابة تاريخ أوربا عبر الوثائق السينمائية، فقامت بجمع الأرشيف السينمائي الموثق لتاريخها وعمدت إلى ترميمه من خلال كافة ستوديوهات السينما ومخابرها بسبب حجم المادة الأرشيفية. وبعد ذلك سوف تقدم للعالم تاريخها بدون حذف وبدون خوف وبدون إحراج ذلك إن الحقيقة الموضوعية لا يمكن إخفاؤها مثل ما نور الشمس لا يحجب بالغربال كما يظن العرب ويعتقدون.

الملاحظ أن المؤسسات الثقافية تعمد إلى تقييم السينما وفرز الأهم ليصبح مرجعا للباحثين ولطلاب السينما وعشاقها.

وفي هذا المجال يطرح السؤال "لماذا لا يوجد بين أهم أفلام تاريخ السينما في العالم فيلم عربي واحد"؟

الإجابة الأولى الواضحة أن الغرب لا يشاهد أفلامنا بمعنى نظامية التلقي من خلال شبكات التوزيع وفي صالات سينما نظامية ومن خلال المهرجانات الثقافية في

*) مخرج سينمائي، عراقي مقيم بهولندا

العالم. هذا السؤال يقودنا إلى سؤال ثان وهو "لماذا لا تشاهد أفلامنا في صالات العرض السينمائية في الغرب وتصبح ظاهرة ثقافية عربية مثلها مثل الفيلم الأوربي والأمريكي والهندي وحتى السنغالي الذي لا ينتج أكثر من فيلم واحد كل بضع سنوات فيما الفيلم الهندي قد وصل معدل الإنتاج إلى ثلاثة أفلام في اليوم الواحد!"

الفيلم العربي إنتاجيا لا يحمل مواصفات الفيلم السينمائي القياسية. فضعف الفيلم العربي يكمن بداية في السيناريو حيث تشكل هذه المفردة الأهم في العملية السينمائية. وفي كل تاريخ السينما العربية لم تتأسس تقاليد الإنتاج النظامية، فالواقع السياسي والإجتماعي فرض شروطه على المنتج الذي أكثر ما يطمح إليه أن تغطي واردات شباك التذاكر في بلده تكاليف الإنتاج مع بعض الفائض ومن ثم يحاول أن يبيع بعض النسخ بأسعار زهيدة تشكل واردا إضافيا وهذا كل ما يطمح اليه. وبعد مرور خمس سنوات على الإنتاج يبدأ في بيع الفيلم لقنوات التلفزة بسعر لا يتجاوز الألفي دولار لحقوق عرض مدتها خمس سنوات.

وإذا ما استثنينا المنتج التونسي الشجاع "طارق بن عمار" الذي اخترق السوق العالمية سواء بنوع أفلامه وموضوعاتها أو بنوعية المخرجين ونجوم السينما، والذي عمل على تأسيس القاعدة المادية للإنتاج السينمائي في تونس للسينما التونسية والعربية والعالمية فإن كل المنتجين في تاريخ السينما العربية ظلوا يدورون في أفق الساحة العربية والتي إذا ما حصلت أية انتكاسة ذات طابع سياسي أو إجتماعي انهار شباك التذاكر وتحمل المنتج إيجار صالة العرض بدون جمهور.

هذا الواقع الإنتاجي والإجتماعي والسياسي جعل المنتج العربي يخاف المغامرة بميزانية تؤهل لعمل سينمائي كبير ومدروس، يكتب له سيناريو متقن البناء وتوفر له تقنيين على مستوى عال من الخبرة وممثلين تدفع لهم أجورهم بما يتناسب وطبيعة العطاء ووفق النسب المتعارف عليها من الميزانية، بحيث لا يضطر الممثل أن يتعاقد على أكثر من فيلم في فترة إنتاجية واحدة. أو أن يكون قد ارتبط في مسلسل تلفزيوني في نفس الفترة وهذا ما يحول دون بناء وأداء الشخصية بشكل صحيح وعلمي.

وحتى يضمن المنتج واردات من شباك التذاكر تغطي كلفة الإنتاج، ويحصل على بعض الفائض فإنه يغرق الفيلم بالنكات المحلية والمشاهد المغرية لعموم المشاهدين الذين يهربون إلى السينما ليس كثقافة ولكن لكي يعيشوا على مدى ساعتين عالما محرومين منه شأنهم بذلك شأن الشعب الهندي الذي يسأل قبل دخول الفيلم عن أكثر الأفلام احتواء على الأغاني والرقصات.

هذا هو النموذج السينمائي ذو الطابع الإستهلاكي الذي يسود المنقطة العربية والذي لايستهوي المتلقي في الغرب. ولهذا السبب فإن الجمهور لا يعرف شيئا عن الفيلم العربي ولا النقاد يتابعون تطور السينما العربية إلا فيما ندر. وهذا الـ "ما ندر" يندرج ضمن مفهوم الإستثناء وليس ضمن مفهوم القاعدة.

الفيلم العربي فرصته الوحيدة هو أن يعرض في مهرجانات السينما الأوربية وليس الأمريكية. فأوربا بدأت تستقبل الفيلم العربي ولكن أي فيلم عربي .. ولماذا؟

الأفلام العربية التي تستقبلها مهرجانات السينما الأوربية هي في أغلبها تلك الأفلام التي تحظى بدعم وتمويل من الغرب. ولهذه الأفلام شروطها المتمثلة في اتفاق غير معلن بين المنتج الأوربي والمبدع العربي الذي لا يجد فرص التمويل في بلاده. وهذه الظاهرة كثرت في أفلام المغرب العربي حيث تقوم فرنسا بدعم هذه الإنتاجات السينمائية، فصار المنتج العربي الذي يتولى تنفيذ تلك الأفلام المدعومة ينفذ تلك الأفلام ويعيدها لتعرض من القناة الفرنسية التي تقوم بدعم هذه الإنتاجات أو في مهرجانات السينما في الغرب فيما الجمهور العربي لا يشاهد هذه الأفلام ولا تعرض في صالات السينما في المنطقة العربية. وإذا ما عرضت فإن مدة عرضها لا تتجاوز الأسبوعين في أحسن الأحوال وكثيرا ما عرضت أفلام عربية وصالات السينما شبه

فارغة. بل إن مهرجانات عربية سينمائية لم يحضر حفل الإفتتاح ولا مشاهد واحد، وأؤكد وأنا شاهد على مثل هذه الظاهرة حيث كنت عضوا في لجنة التحكيم واندهشت أن لا يكون في الصالة حتى مشاهد واحد، كما أن صحيفة الشرق الأوسط التي تصدر من لندن تحدث ناقدها السينمائي أنه حضر حفل إفتتاح مهرجان سينمائي عربي وكان في الصالة هو وصاحب مؤسسة سينمائية في أستراليا داعمة لذلك المهرجان!

الجمهور العربي لم يعد جمهورا سينمائيا وهي ظاهرة مؤسفة حقا. بل هو جمهور كرة القدم وجمهور قنوات التلفزة الفضائية.

تعبير "ثقافة كرة القدم" بدأ يظهر في الكتابات تعبيرا عن مشاهدة تعتمد التوتر والإثارة وتحرض على المقامرة والمنافسة وتؤدي إلى الكراهية وتزرعها في نفوس الأقوام وتنتج العنصرية في العرق بدلا من زرع روح المحبة، فصار هذا المصطلح يشمل البرامج الهزيلة والثقافة الإستهلاكية والأغاني غير المتوازنة التي بدأت تشد جمهورا واسعا وصارت الأغاني تقدم في مدارج تتسع لذات مشاهدي كرة القدم وتوازي عددهم لأداء حركات راقصة أمام مغن يدبك أو مغنية تدبك على إيقاع الطبل لتقديم أغان لا تفهم شيئا من كلماتها وهي غير مندرجة في قواميس اللغة . . كل هذا النوع من الثقافات صار يطلق عليه "ثقافة كرة القدم" أي تلك المشاهدة التي لا تنمّي الحس ولا العقل، ولا ترتقي بالمتلقي نحو القيم الجمالية.

ظاهرة جمهور التلفزة هي ظاهرة مخطط لها وليست اعتباطية. فالتلفزة لم تعد إعلاما محضا بل هي ثقافة فنية وثقافة تقنية وثقافة برامجية. هي ثقافة غناء وثقافة كرة القدم. فهل تشكل هذه الثقافات بديلا عن الثقافة السينمائية؟

عندما نقول إن ثقافة الصورة وظاهرتها المعاصرة هي ثقافة مخطط لها، فنحن لا نتحدث عن نظرية المؤامرة في أن نلصق كل خلل في حياتنا بعدو مفترض أو عدو حقيقي، ولكن هناك حيثيات تؤكد إرتباط الصورة بعقل يسخرها ويكرسها لأهداف بعيدة المدى. وظاهرة القنوات الفضائية المتكاثرة وطبيعة برامجها تؤكد بما لا يقبل الشك الكثير من الحقائق المتعلقة في وسائل الهيمنة على الصورة. ومن يقرأ قوانين الأقمار الإصطناعية يستطيع بسهولة معرفة الخطوط الحمر والخطوط الخضر المسموح بها في البث التلفزيوني.

إن التلفزة وقنواتها الفضائية عندما تقدم الدراما التلفزيونية فإنّها تقدم شكل ومضمون الاستهلاكي في مجال الثقافة الدرامية. وإذا ما أخذنا في الاعتبار الجانب الأمني والإجتماعي نتيجة المتغيرات السياسية المتراجعة في المنطقة العربية نرى أن الناس يفضلون الركون إلى المنزل وعدم الخروج ليلا متمتعين بثقافة تلفزة سهلة التلقي والسلطات الحاكمة في المنطقة العربية تريد لمثل هذه الثقافة أن تسود وأن تشد الجمهور وتبقيه ساكنا في المنزل ولا يروق لها كثيرا، أي السلطات، أن يفكر جمهورها بالذهاب ليلا وتلقي الثقافة السينمائية التي تعني حرية الاختيار في تلقي المعرفة بديلا عن ضيف ثقيل مفروض على المواطن المتلقي وهو التلفزيون.

في المشاهدة التلفزيونية، التلفزيون يعرض فقرات برامجه وأفلامه في ضوء البيت وسط ضجج الأولاد والمكالمات الهاتفية والموبايلات، ولذلك تقتصر البرامج على البرامج القصيرة والسهلة، فيما المشاهدة في صالة السينما تتم في الظلام وسط طقوس الصمت والتركيز.

في المشاهدة التلفزيونية الضوء يخرج من الشاشة بإتجاه عين المشاهد وفي ذلك تأثير فيزيائي سلبي على عين المتلقي، فيما السينما يسقط الضوء من مكنة العرض السينمائية على شاشة السينما وفي ذلك راحة للعين ما يؤدي إلى تلقي المعرفة بإستراحة ذهنية وبصرية.

في المشاهدة التلفزيونة يأتي الفيلم والبرنامج إلى الناس وبدون إستئذان، فيما يذهب الناس إلى السينما ويختارون الفيلم الذي يغني رغبتهم فكريا وحسيا.

في المشاهدة التلفزيونية، نشاهد الأشخاص والأشياء

والأمكنة أصغر من أحجامها بمرات، فيما صورة الأشخاص والأشياء والأمكنة على شاشة السينما هي أكبر بمرات عديدة من أحجامها الحقيقية، وهذه النسبة قياسا بالمسافة بين الشاشة والمتلقي سينمائيا وتلفزيونيا تؤثر سلبا في المشاهدة التلفزيونية وبشكل خاص على العين من خلال الموجات الكهرومغناطسية التي يبثها التلفزيون وإيجابا في السينما حيث يشاهد المتلقي الأفلام السينمائية بعيون مرتاحة.

فإذا ما عرفنا بأن القنوات الفضائية قد بلغ عددها أكثر من ألفي فضائية تجوب السماء العربية وترتسم على شاشات صغيرة في بيوت الناس، وإذا ما حسبنا الجانب الإقتصادي لتلك الفضائيات لتوصلنا إلى نتائج مخيفة في بحث تراجع التنمية الإقتصادية والثقافية وسيادة الإستهلاك من خلال كم هذه القنوات الفضائية التي لها أهداف وبرامج مرسومة وبدقة، فإننا ندرك الهدف من وراء هذا الكم من الفضائيات وهذا الكم من الهدر المالي وعدم تقديم الدعم للثقافة بشكل عام والثقافة السينمائية بشكل خاص. إن هذه الفضائيات تدفع بأموال بلدانها إلى خارجها من خلال شراء البرامج الجاهزة وأيضا البرامج التي تتسم بالبث المباشر حيث يتم استيرادها شكلا ومضمونا مع طاقم من الفنيين يشرف على برمجة الأداء وإخراج البرنامج. هذا إضافة إلى أن كل معدات البث والتسجيل هي معدات مستوردة، وأيضا المبالغ المدفوعة للصعود على الأقمار الإصطناعية. كل هذه الأموال تستخدم لبث ثقافة التجهيل ولا تشكل البرامج الثقافية نسبة تذكر قياسا للبرامج الإستهلاكية على مدى أربع وعشرين ساعة. في وقت تقدم القنوات الفضائية في الغرب الأفلام الكلاسيكية والمعاصرة بل وهناك قنوات متخصصة لبث الأفلام الروائية من أجل تعميم الثقافة السينمائية لدى جمهور الغرب. في حين يتم تعميم ثقافة كرة القدم عبر الفضائيات العربية التي تعكس ثقافة العنف وثقافة زرع الروح العرقية بين الشعوب وحتى بين الشعوب المتقاربة في الدين والقوم والجغرافيا حتى لتكاد الشوارع أن تكون فارغة يوم تكون ثمة مباراة كرة القدم ويتم إستقبالها ونقلها عبر أغلب القنوات الفضائية، والسبب يبدو غير معروف، لماذا تعرض لعبة كرة القدم في كل القنوات الفضائية، فيما يستطيع الجمهور أن يراها في قناة فضائية واحدة. فإذا كان الغرب بسبب اللغات المتعددة للشعب الأوربي يرغب في مشاهدة كرة القدم مع وصفها من قبل المعلق بلغة ذلك البلد فإن البلدان العربية تتكلم لغة واحدة ويمكن مشاهدة لعبة كرة القدم من قناة واحدة بدلا من دفع ملايين الدولارات ثمنا لشراء حقوق العرض والنقل المباشر. ذلك يذكرني بفيلم "روما – فيلليني" عندما صور الناس يعودون من أعمالهم مرة واحدة وتزدحم روما بالناس الذين يذهبون نحو ملعب كرة القدم أو نحو بيوتهم لمراقبة اللعبة وسط ضجيج السيارات والإعلانات عن اللعبة، وينقلنا من هذا المشهد الجنوني إلى حفريات تحت الأرض لحفر نفق لمرور القطار وآلات الحفر تهشم صخور الجبال الصلدة تحت الأرض وتكسر دون رحمة الكثير من آثار روما وتاريخها والناس منشغلة بلعبة كرة القدم.

إذن حاجتنا إلى ثقافة حقيقية تتطلب ثقافة إعلامية تعيد للسينما اعتبارها لأن ثقافة التلفزة وثقافة كرة القدم تسهم بشكل كبير في تراجع الوعي بسبب تراجع الثقافة في مجتمعاتنا.

السّينما العربية سينما فقيرة في بلاد غنية.

بعيدا عن التعصّب القومي نطرح السؤال الملح "هل تعبير سينما عربية هو تعبير منطقي وعلمي؟"

حقيقة الأمر ليس صحيحا تعبير "سينما عربية" فهو تعبير من وجهة نظر الغرب عن سينما ناطقة بلهجات عربية تسمى لغة عربية لدى أبناء الغرب، ولو تأملنا واقع الإنتاج السينمائي في المنطقة العربية لشاهدنا نظم إنتاج مختلفة تماما بين بلد عربي وآخر، ونظام الإنتاج وتقاليد الإنتاج وليس اللهجات هي التي تمنح الهوية الثقافية لهذا الإنتاج السينمائي أو ذاك، في هذا البلد أو ذاك. فلهجات المغرب العربي غير مفهومة على سبيل

المثال بالنسبة لجمهور المشرق العربي وكثيرا ما شاهدنا أفلاما جزائرية مترجمة للغة العربية عندما تعرض في البلدان المشارقية.

كما إن البلدان غير الغنية بالثروات الطبيعية هي أكثر انتاجا في مجال السينما من البلدان الثرية بالنفط، فيما البلدان الثرية بالنفط والمعادن تزدهر فيها القنوات الفضائية والبذخ فيها واضح جدا لأنها تريد وتعمل على تعميم ثقافة التلفزة وما يطلق عليها ثقافة كرة القدم. والسؤال المطروح هو لماذا لا يؤسس الأثرياء العرب مدنا سينمائية ويعملون على وضع نظام إنتاج وبناء صالات سينما بدلا من كل تلك الفضائيات الباذخة. ولماذا لا تستثمر السيولة النقدية للمصارف في مجال الإنتاج السينمائي والخروج من المحلية إلى ما يطلق عليه العالمية عبر تسويق وتوزيع الفيلم السينمائي العربي بإنتاج أفلام سينمائية بطريقة قياسية بدءا من كتابة السيناريو السينمائي مرورا بالتقنيات والفنين وكذلك المصورين وإنتهاء بالعمليات الفنية اللاحقة. يتم إنتاج أفلام سينمائية وفق نظام الإنتاج القياسية على كافة مراحل الإنتاج والتوزيع السينمائي. وعدم توجه الرساميل في بلدان النفط للإنتاج السينمائي وتوجههم لإنشاء فضائيات يزداد عددها بشكل ملفت للنظر وهي في تزايد مستمر. واضح أنهم لا يريدون تعميم ثقافة الوعي وإنّما تفضيل ثقافة التجهيل أو ما يطلق عليه ثقافة كرة القدم.

يلاحظ عندما تم احتلال العراق من قبل ما أطلق عليه قوات التحالف وسيادة الفكر الديني بعد الاحتلال وهو أمر مثير للتساؤل، إذ كيف يطرح الاحتلال موضوعة تحرير العراق وتحقيق الديمقراطية والحرية في وقت تمّ فيه تهديم كل صالات السينما العراقية وإتلاف وحرق التاريخ المرئي العراقي من المجلات السينمائية المرئية التي تمثل تاريخ العراق إلى الأفلام الروائية والأفلام الوثائقية والمواد الأرشيفية، في وقت تم فيه إنشاء عدد كبير من القنوات الفضائية وأغلبها في الإتجاه الديني أو القنوات الفضائية ذات الإتجاه التقسيمي لتشظي المجتمع العراقي وتقسيم العراق . وانتهت ظاهرة المشاهدة السينمائية التي عرف العراق بتقاليدها الراقية بحيث لم تعد في العراق ولا صالة سينمائية واحدة يمكن أن يعرض فيها فيلم سينمائي. أليس في ذلك قصدية واضحة لنشر ثقافة التجهيل وإلغاء ثقافة العلم وثقافة الأدب وثقافة السينما من أجل سيادة ثقافة التجهيل وما يطلق عليه «ثقافة كرة القدم».

يلاحظ تراجع الإنتاج السينمائي في المنطقة العربية. وفي المقابل برزت ظاهرة المهرجانات السينمائية الباذخة دون وجود كمّ من الإنتاج السينمائي العربي يغطي مساحة سبعة أيام من العروض السينمائية ما دعا منظمي تلك المهرجانات إلى مشاركة الفيلم الأجنبي جنبا إلى جنب مع الفيلم العربي الفقير فنيا وتقنيا ليتنافس مع الأفلام الأجنبية في أمريكا وأوربا وهو تنافس غير عادل في مهرجان تبلغ جائزته الأولى مائة ألف دولار أمركي. وهي جائزة تفوق أغلب مهرجانات السينما في العالم وربما جميعها بإستثناء الأوسكار. هذه الجوائز تذهب في أغلبها إلى الأفلام غير العربية . كما يلاحظ إن بلدانا صغيرة في الخليج، وهي جميعها تشكل مجلس التعاون الخليجي تتنافس جميعها في إقامة مهرجانات للسينما العالمية وحتى في دولة واحدة مثل دولة الإمارات العربية المتحدة حيث يقام في كل بقعة مهرجان سينمائي دولي وبجوائز باذخة. كل هذه المهرجنات وحسب طبيعة أنظمة المهرجانات تطلب المشاركة في أفلام العرض الأول في حين لا تملك السينما العربية هذا الكم من الأفلام التي يمكن أن تغطي أسابيع العرض الأول، وخاصة تلك الأفلام التي تصلح لأن تكون في صف المنافسة. ولو نهج أصحاب فكرة المهرجانات نهج الإنتاج السينمائي على مستوى رفيع وفق سيناريوهات متقنة ومعدة مسبقا مع خطة إنتاج سينمائية وبالأموال التي تصرف على المهرجانات لكان ذلك أجدى بكثير من إقامة مهرجانات الـ "Show" التي لا يستفيد منها أحد في تقديم أفلام يستيطع المشاهد أن يشاهدها في صالات السينما أو حتى في سينما البيت من خلال شرائح الدي في دي سيما وأن أغلب المهرجانات لا تحظى بحضور للمشاهدين سوى

في حفل الإفتتاح مع الإستقبال وكثير من الحاضرين يحضر حفل الإستقبال ويغادر المهرجان ولا يحضر حتى فيلم الإفتتاح !

كل هذه المهرجانات تنمّ عن رغبة الإستعراضات أكثر منها رغبة الثقافة، وهي بالطريقة هذه تحول دون إستثمار المال لصالح إنتاج الثقافة بل لعرض ثقافة خارجية أو أفلام عربية غير نظامية الإنتاج، وتفرش السجاجيد الحمراء لتمشي عليها حسناوات الشاشة العربية في أفلام بائسة شكلا ومضمونا.

كل هذا يصبّ في النهاية في ثقافة التجهيل أو ما يطلق عليه ثقافة كرة القدم !

علاقة الجدل بين الإبداع والتلقّي :

ما الذي يدفع بالمواطن في المنطقة العربية إلى العزوف عن مشاهدة الفيلم السينمائي؟ ولماذا يفضل الركون للمنزل. ليس فقط الجانب الأمني والإجتماعي ما يحول دون ذهاب العربي إلى السينما، بل إنّ ضعف وعي التلقي وغياب إبداع التلقي لدى المشاهد العربي هو عامل أساسي في عدم التوجّه نحو صالات السينما ومشاهدة الفيلم السينمائي في ظلام الصالة وفق حرية قائمة على الإختيار. ذلك ناتج عن تعميم ثقافة التجهيل - ثقافة كرة القدم عبر وسائل الإعلام العربية. كما وإن كمّ الإنتاج العربي بالسهولة الإنتاجية قد شكّل قيمة جمالية هابطة في استيعاب الفيلم السينمائي فنيا وفكريا وجماليا.

ثمة ظاهرة تؤكد كل هذه الحقائق المتعلقة بظاهرة التلقي وإبداعه، التلقي المتمثل باستيعاب الفيلم وقيمه الفكرية والجمالية، إن بعض البلدان ومنها تونس تولي السينما أهمية بالغة وهي التي كانت قبل أكثر من ثلاثين عاما منارا للثقافة السينمائية عبر نوادي السينما ومهرجان قرطاج السينمائي. فبدأت الدولة التونسية تقدم الدعم للسينما التونسية، ولكن هذه الأفلام لا تعرض في تونس ولا يشاهدها جمهور تونس. وإذا ما شاهدها فذلك بعد خمس سنوات أو أكثر من إنتاجها. وكثيرا ما نشاهد أفلاما تونسية تعرض في مهرجانات سينمائية عالمية والجمهرر التونسي لا يعرف عنها شيئا. وهي ظاهرة تستحق الإنتباه. هذا يحصل الآن في العراق ولكن لأسباب مختلفة حيث السينما في العراق الآن هي مبادرات فردية يصورها وينتجها مخرجون ضمن ظروف أمنية صعبة وقاسية ولا يراها الجمهور العراقي بسبب عدم وجود صالة سينمائية واحدة فيلتجئ المخرج المنتج إلى عرض فيلمه في مهرجانات السينما العربية، وأحيانا العالمية. وهو محكوم بهذا الواقع المتردي الذي يزيده قساوة سيادة الإيديولوجية السلفية والفكر الديني المتزمت. ربما سيستمرّ في العراق ردحا من الوقت وسوف لا يعرف الجيل القادم معنى كلمة السينما وتقاليد العرض السينمائي والصالة السينمائية ومتعة المشاهدة إذا ما استمرت الأمور على ما هي عليه بعد سنوات الإحتلال الأولى التي دمرت القاعدة المادية للإنتاج السينمائي في العراق.

نحن الآن نتحدث عن ظواهر سينمائية في أقطار عربية مختلفة الأمزجة السياسية، ومختلفة الظروف الموضوعية ومختلفة في وسائل الإنتاج، ونحاول بشكل مجازي معالجة مفردة وتعبير سينما عربية ، سينما ناطقة بلهجات عربية مختلفة، وسينما لها إيقاعات مختلفة، وسينما لها أهداف مختلفة، وهي بالضرورة تخلق قيما جمالية مختلفة. سينما منها ما هو مشروط بشروط الدعم الخارجي ومنها ما هو مدعوم من الدولة، وقليل من تلك السينما ينتج بمبادرات فردية وبظروف إنتاجية ومادية صعبة.

سوف يطرح السؤال عن الحل؟

لا توجد حلول سحرية تساعد في نجاح التجربة السينمائية العربية، لسبب بسيط وهو عدم وجود مصطلح علمي يسمى «السينما العربية». وهذا المصطلح هو شكلي محض نابع من الحلم العربي الذي تبعثر فجأة حتى بدون مقدمات ظاهرة وملموسة. ولذلك فمن غير الصحيح معالجة شأن السينما العربية وفق

طبيعة وسائل الإنتاج السينمائية، بل الصحيح أن تتم دراسة ظاهرة السينما العربية في كل بلد عربي على حدة. فالعرب يزدادون فرقة وتباعدا يوما بعد يوم، وكلما بعدت المسافة الفكرية والسياسية كلما تباينت وسائل الإنتاج، ومنها وسائل الإنتاج السينمائية. ومن هنا سوف نبقى نحن في هذه المنطقة الناطقة باللغة العربية في مغربها ومشرقها محكومين بهذا الواقع، وسينمائيا سوف تستمر المحاولات وفق هذه الطريقة القائمة على الدعم الخارجي والداخلي.

ثمة قفزات تقنية في مجال السينما أثّرت على طبيعة العمل السينمائي، وعلى شكل الفيلم السينمائي، وعلى لغة التعبير السينمائية، فيما السينما في المنطقة العربية لا تزال تدور في فلك التقليدية السينمائية في مجال الإنتاج والتقنية وحتى الأداء. فالممثل العربي هو ممثل نمطي يكرر نفسه بملابس مختلفة فقط. لا توجد دراسة للشخصية. الشخصية في الفيلم السينمائي العربي هي شخص الممثل وليست الشخصية المكتوبة. إن الممثل يقترب شكلا من الشخصية المرسومة ويؤديها هو نفسه. وهذه النمطية هي إحدى مشكلات السينما العربية تضاف إلى مشكلة السيناريو. فإذا ما أضفنا ضعف الجوانب التقنية وعدم وجود المنتج الشجاع فإنّ ذلك سوف يبقي الفيلم العربي أسير السوق العربية التي هجرها الجمهور وانزوى داخل صالات البيوت.

قــراءة فــي كتـــاب تاريخ السّينما في تـونس (*) لعمار الخليفي

منصور خديم الله (**)

لتاريخ السينما في تونس مبدأ مواز لنشأتها في العالم. وإن لم تضاه مسيرة الإنتاج السينمائي في تونس نسق نظيره في عدّة جهات من العالم (في حين فاق البعض الآخر من الجهات) فإنّ مضامين هذا الإنتاج وآلياته وجمالياته أفردت للسينما في تونس طابعها الشخصي المتفرّد الذي تراوحت ملامحه بين طموح المؤلف الفنّي وبين ضغط سوق كامنة لم تسلم من سطوة عولمة مبكرة ولم تسمح بالتالي ببروز سينما تونسية ذات نسق مستقرّ في الإنتاج والتوزيع والاستغلال. فالقليل الذي نشر (من كتب خاصة) في سبعينيات القرن الماضي يتّفق في الاجتهاد في رسم ملامح سينما في تونس أو سينما بتونس لا عن سينما تونسية. والمقصود بهذه الآثار النقدية والتاريخية، إلى جانب "شاشات الوفرة..." للطاهر شريعة، كتابا الباحث البلجيكي فيكتور باشي و"تاريخ السينما في تونس" للسينمائي والمؤرخ عمار الخليفي والذي سنتناوله في الورقة التالية ببعض من النظر والتحقيق.

صدر الكتاب عن الدار التونسية للنشر سنة 1970 أي قبل أربع سنوات من انتهاء الطاهر شريعة من كتابه "شاشات الوفرة.." الذي لم يصدر إلاّ سنة 1978. وقد تولى شريعة تقديم كتاب الخليفي فكان الأمر تاريخا على تاريخ وشهادة على عصر. فقد استهلّ شريعة تقديمه انطلاقا من تاريخ أوّل لقاء جمعه بعمار الخليفي في جوان 1961 بمناسبة عرض أوّل شريطين قام الأخير بإخراجهما صحبة رفاقه في جمعية النهوض الفني للمسرح والسينما. وتزامن هذا اللقاء مع استحضار شريعة لذكرى مجموعة من إرهاصات حركة السينما في تونس: الجامعة التونسية لنوادي السينما، نوادي سينما الشباب وإنشاء أول مصلحة حكومية للسينما في تونس. ويخلص شريعة عبر هذا التزامن إلى التأكيد على دور حركة الهواية في ميلاد السينما بتونس بما تختزنه من طموح وواقعية بناءتين (ص 8). إذ كان عمار الخليفي مثال الهاوي والعصامي ممثّلا الضمير الحيّ للسينمائيين المحترفين. فقد بدأ الرجل تجربة السينما الجوّالة قبل أكثر من خمسين عاما على تبنّيها من طرف أحد السينمائيين المحترفين اليوم.

*) KHLIFI Omar, L'histoire de cinéma en Tunisie, Société Tunisienne de Diffusion, 1970

**) باحث، تونس

ولم يفت عمار الخليفي خلال صياغة شريطه الطويل الأول «الفجر» سنة 1966 أن يطبع بصمة المؤرخ إلى جانب السينمائي وذلك من خلال لقطة كبيرة للوحة النهج التي تحمل اسم «شمامة شكلي» رائد السينما في تونس. وهذا ليس بغريب على الخليفي إذ سبق أن اشتغل على تاريخ السينما في تونس من خلال إعداد معرض في إطار الدورة الأولى لأيام قرطاج السينمائية صحبة النوري الزنزوري (ص 14).

ومن توطئة الطاهر شريعة إلى مقدمة الكاتب نفسه حيث يلفت عمار الخليفي نظر القارئ إلى أن العنوان أكبر من المشروع فليس الكتاب إلا تأريخا أوّليا بما هو جرد لاثنتين وسبعين سنة من السينما في تونس (ص 17). هكذا يبدأ الخليفي تاريخه للسينما في تونس بنبذة عمّا يعتبره سلفا للفنّ السابع ألا وهو «الكاركوز» أو خيال الظل الذي كانت ملاهي (كافيشانطا) الحلفاوين مسرحا له. ومن الناحية التقنية البحتة كان «صندوق عجب» أوّل بواكير الفنّ الجديد على يدي إديسون سنة 1895 حيث بدأت السينما ممارسة فردية ومباشرة.

وسريعا ما احتضنت تونس الفنّ الوليد حيث صوّر بها سنة 1896 اثني عشر (12) شريطا بدقيقة واحدة (وهي مدّة البكرة الواحدة من الشريط الخام) من طرف أحد مساعدي لويس لوميار. وتضمنت هذه الأشرطة ثلاثمائة وثمانية وخمسين (358) مشهدا. وفي السنة الموالية 1897 قام المصوّران **شمامة شكلي وسولار** بتنظيم أوّل عروض السينماتوغراف في تونس للكبار وللصغار.

ولحسم ما رافق دخول هذه التقنية على تونس من سجال حول طبيعتها بادر **كامبو** الأستاذ بمعهد كارنو بإلقاء محاضرة في قصر الجمعيات الفرنسية (دار الثقافة ابن رشيق حاليا) لتفسير تقنية البث السينمائي.

وحملت سنة 1899 نصيبها من التجديد حيث شهدت أول عرض سينمائي بالألوان إلى جانب تصوير أوّل شريط سينيوراما 70 ملمتر (ص 32).

ويتمّ ذكر مختلف هذه المراحل عن دقة إخبارية توخاها المؤلف سمة توثيقية لا تغفل حجم العتاد الذي تطلبه التصوير (بالكيلوغرام) ولا تفاصيل تنقّل فرق التصوير إلى قرية السواسي مثلا (ص 33). وتتوالى المعلومات على مدى الصفحات متراوحة بين نقل وقائع مهمّات التصوير المختلفة بتونس إلى تعداد أنواع العروض وأولاها. هذا لفيلم ملوّن يدويّا وذاك لفيلم ناطق. وبحلول سنة 1908 يصل بنا المؤلف إلى منعطف مهمّ في تاريخ اقتصاد السينما في تونس والمتمثّل في كفّ شركة «باتّي» Pathé عن بيع أفلامها إلى المستغلّين لتنفرد بعرضها في قاعتها الخاصة «أمنية باتّي» (ص 46). ومن مفارقات الصدفة الطريفة يذكر المؤلف أنّ جدران القاعة زُيّنت بصور أزهار اللفت. ويعني مرادف كلمة اللفت بالفرنسية (navet) فيما يعني تلك النوعية الرديئة من الأفلام التجارية.

ويعود بنا المؤلف من الاستغلال إلى الإنتاج حيث تصوير أوّل مشاهد جوية التقطها **شمامة شكلي** فوق تونس وقرمبالية وحمام الأنف سنة 1909. وفي السنة الموالية اقتحمت كاميرا شكلي أعماق البحر (أربعون مترا) للتصوير من خلال الغواصة التونسية «بوقرن» المصنوعة سنة 1908 (ص 55).

وظهرت في سنة 1911 أوّل جريدة سينمائية (مصوّرة) فرنسية بتونس وكان موضوعها زيارة رئيس الجمهورية الفرنسية إلى تونس.

وشهدت تونس سنة 1919 تصوير أوّل شريط روائيّ في إفريقيا من طرف الممثل **لويتز مورا**. وحقق الشريط من النجاح ما دفع إلى إعادة إنتاجه بالمغرب سنة 1931.

وبدأ التونسيون بالتسلل إلى ميدان السينما انطلاقا من سنة 1921. فكان **الطيب بالخيرية** أوّل سيناريست تونسي بسيناريو شريط «معروف الرصافي» الذي اقتبسه عن روايات ألف ليلة وليلة. وشارك جمع من الممثلين التونسيين الهواة في تشخيص أحداث هذا الشريط الذي عرض في قاعة أمنية باتي التي انتقلت إلى ملكية **عليّ بالكاملة** وهو بذلك أوّل مستغلّ سينمائي تونسي(ص 59).

أمّا أولى المحاولات على درب إنتاج سينمائي تونسي لحما ودما فكانت بمبادرة من **شمامة شكلي** من خلال شريطيه «زهرة» سنة 1921 وخاصة «قرن الغزال» سنة 1924 وكانت ابنته **هايدي** إلى جانبه كاتبة للسيناريو وممثلة. وخصّ الخليفي شمامة شكلي بقسم مهمّ من الكتاب تجاوز العشرين صفحة علاوة على ما تفرّق من ذكر عبر طيات الكتاب. فقد كان شكلي بالفعل الأب الروحي للسينما في تونس بثا وتوثيقا وإنتاجا. ويمكن نعته بشابلن تونس حيث كان يخرج ويركّب ويجرّب مختلف التقنيات.

ولا تتوقف المفاجآت سنة 1924 حيث حلّ بتونس الممثل والمخرج **فليكس فورد** ليدعو عشاق السينما إلى ورشة إخراج شريط سينمائي تمّ عرضه بعد ذلك مباشرة في قاعة البالماريوم. كما قام بإخراج شريط وثائقي عن مدينة تونس عرضه في الليلة نفسها.

واشتدت مع سنة 1927 وتيرة الإنتاج السينمائي في تونس حيث صوّرت ثلاثة أشرطة طويلة في جهة صفاقس. وكانت سنة 1929 (سنة الأزمة الاقتصادية العالمية) محطة لأول أضخم الإنتاجات الأوروبية مقارنة بكلاسيكيات الصناعة السينمائية الأمريكية مثل شريط «بن هور». فكان أن أخرج **ألكسندر فلخوف** شريط «شهرزاد». وإن لم يسمح الظرف الاقتصادي الخانق بردّ تجاريّ مناسب فإنّ الصناعة السينمائية الأمريكية ردّت بشكل تقنيّ من خلال إنتاج أوّل شريط ناطق بل صائت وفي تونس بالذات وهو شريط «مطرب الجاز» إنتاج وارنر.

ولقي هذا التجديد صدى طريفا في العدد الثاني من أول مجلة سينمائية في تونس تمثل في رفض إدخال الصوت على السينما بدعوى أن الصمت هو جوهر الفن السابع وهو ما يميّزه عن المسرح (ص 108).

ويمرّ الإنتاج السينمائي (أو بالأحرى تنفيذه) في تونس بفترة فراغ امتدت من سنة 1930إلى سنة 1935 دون أيّ إشارة من المؤلف إلى الظروف والأسباب.

وتعود حركة التصوير في النصف الثاني من سنة 1935 بتصوير مشاهد خارجية لشريط «الأميرة تام تام» بطولة النجمة السوداء **جوزفين بيكر**. أما من الجانب التونسي فكان مآل مغامرة المخرج **عبد العزيز حسين** ظلمة العلب حيث لم يعرض شريطه الناطق «طارقي» (بطولة حسيبة رشدي) مطلقا ولا نعرف عنه عدا ذلك شيئا إلى الآن.

وتضع سنة 1937 حدّا لتباطؤ نسق الإنتاج السينمائي وبنصيب من التجديد حيث كانت تونس من الشمال إلى الجنوب مسرحا وموضوعا لأوّل شريط طويل بالألوان وهو الوثائقي «أرض مثالية». وانطلاقا من هذه السنة وحتى سنة 1939 يعود الكيان الفني التونسي إلى مكابدة مغامرة التأسيس حيث تحوّل سيناريو **محي الدين مراد** «مجنون القيروان» من مشروع شريط قصير إلى آخر طويل تولى إخراجه ج. **أكروزي** الذي قام كذلك بالتصوير بكاميرا يدوية. وكان الشريط ناطقا بل منشدا ساهم في كتابة أغانيه الشاعران محمود بورقيبة «شاعر الشباب» والفتى المتمرد محمد العريبي. وتولى الموسيقار محمد التريكي صياغة الموسيقى في حين غنّى محمد الجموسي. أما أبرز الأدوار فقد تقمصها محي الدين بن مراد وفليفلة الشامية. وأثنت الصحافة الفرنسية على الشريط واعتبرته تونسيا صرفا علاوة على أنه يمثل وثيقة عن تونس (ص 116).

وبعد وقفة قصيرة مع أفلام الحرب أثناء سنوات 1935-1945 يحط بنا المؤلف حيث بدايات صناعة سينمائية بتونس انطلقت في ماي 1946 بإنشاء المركز السينمائي التونسي الذي سرعان ما وقع حله في نفس السنة لتعوّضه شركة «استوديوهات أفريكا» بالبلفيدير وكان نصيب التونسيين في رأس مالها 30 بالمائة. وقد كانت هذه الشركة تؤمن جميع مراحل صناعة الشريط السينمائي وتمكنت حتى سنة 1954 من إنتاج ستة وخمسين 56 شريطا. وانتهت تجربة هذه الشركة مع الاعتراف باستقلال تونس حيث تمّ تهريب جميع تجهيزاتها إلى الجزائر.

وتلت مغامرة شمامة شكلي في التصوير تحت الماء تجربة

أخرى لـجاك إيف كوستو الذي صور سنة 1947 بعرض سواحل المهدية على عمق سبعة وأربعين 47 مترا.

ومن ناحية المضامين كان للشباب والطفولة حيّز في اهتمامات صناعة السينما في تونس حيث قام **ألبير لاموريس** بتصوير شريط **بيم** سنة 1949 في جربة والحمامات عن سيناريو للشاعر جاك بريفير. وكما يتجلى من خلال العنوان فالمقصود هو الحمار. فالشخوص الحيوانية كانت ولا تزال ركيزة درامية في آداب وفنون الطفل بصفة عامة.

وبالعودة إلى الصناعة السينمائية الناشئة ودورها في تشكيل كيان سينما تونسية كان علينا الانتظار خمس سنوات حتى نظفر بأثر لمساهمة «استوديوهات أفريكا». وبالفعل كانت سنة 1951 مسرحا لإنتاج مجموعة من الأشرطة الوثائقية القصيرة لفائدة هياكل حكومية مثل الصحة والفلاحة (ص 136).

كما أخذت الشركة سنة 1953 على عاتقها إنتاج الأخبار بوتيرة نصف شهرية. أما بعد الاستقلال فقد آلت مهمة الإنتاج الوطني إلى شركة العهد الجديد ليستقرّ سنة 1961 لدى الشركة التونسية للإنتاج والتوسع السينمائي (ساتباك) ومنها إلى كتابة الدولة للأخبار. ومن تبعات خروج استوديوهات أفريكا أن آلت صناعة الأخبار إلى المخابر الفرنسية (ص 139).

وسبقت شركة العهد الجديد شركة تونسية أخرى بعثت سنة 1954 تحت إسم «كارطاغو فيلم» التي بادرت بالكشف عن هويتها بإنتاج شريط روائي طويل لـ**سليم دريقة**، لم ير النور لأسباب مالية.

وجلبت هذه السنة نصيبا مهمّا من التجديد التكنولوجي حيث عرض أول شريط سكوب، بل شريطان في حصة واحدة وتحقق حلم راود شمامة شكلي بعرض أول شريط ملون بالصورة البارزة (ثلاثي الأبعاد).

وبالعودة إلى ثاني شركة سينمائية تونسية «العهد الجديد» يذكرنا المؤلف بأنها بعثت سنة 1955 غداة إعلان الاستقلال الداخلي وقد ساهم في رأسمالها رجل أعمال فرنسي وتونسيين اثنين. وتعهدت الشركة بإنتاج الجريدة السينمائية الأسبوعية إلى جانب عدد كبير من الوثائقيات بالأسود وبالألوان.

وشهدت سنة 1957 أحد أهم نجاحات السينما في تونس من خلال شريط «القلادة الذهبية» الذي كتبه **الساسي رجب** حيث مثّل الشريط تونس خلال عشر سنوات في أهمّ المحافل السينمائية الدولية.

وتستعيد الدولة الفتية عبر إنشاء الشركة التونسية للإنتاج والتوسع السينمائي سيادتها على دورة إنتاج الجريدة السينمائية موفرة بذلك قسما هاما من العملة الصعبة. واكتملت هذه السيادة بإنشاء المركب السينمائي بقمرت سنة 1968.

وقبل ذلك وفي انتظار خروج الساتباك إلى الوجود القانوني سنة 1960 كان لتونس أول إنتاج مشترك وهو شريط جحا إخراج جاك **براتيي** وبمساعدة **مصطفى الفارسي** سنة 1958. ولاقى هذا الشريط نجاحا نقديا كبيرا ومثّل تونس في مهرجان كان إلاّ أنه قوبل في تونس ببرود نظرا لعدم الرضا عن نسخته الأصلية (ص 150).

وينوّه الناقد والمؤرخ السينمائي الفرنسي **جورج سادول** بشريط «جحا» كأوّل إنتاج سينمائي وطني يحسب له أنه مكّن شابا فرنسيا موهوبا من إخراج شريطه الطويل الأول. ورأى سادول دون الإشارة إلى أيّ عنوان أن محاولات إنتاج سينما وطنية قبل الاستقلال لم تتجاوز الثلاث دون جدوى. أمّا بقية الإنتاج فأشرطة قصيرة لأجانب صُنعت لخدمة دعاية استعمارية كاذبة (ص 155).

ومن الهياكل غير الحكومية المساهمة في نشر الثقافة السينمائية في تونس يخص الكاتب السينمتاك بفقرة صغيرة يعدد فيها رواد هذا الهيكل فيما بين 1950 و1959 وهم من منشطي الجامعة التونسية لنوادي السينما مثل **سلامة وكورسييه وصوفي القلي**. وعملت السنماتاك بالتعاون مع كتابة الدولة للشؤون الثقافية وهنري لونقلوا مؤسس السينمتاك الفرنسية. وتمكنت من تكوين رصيد ذاتي بعشرة أشرطة من بينها اثنان لشمامة شكلي (ص 160).

وبتعدد هياكل الإنتاج تكثّف الإنتاج السينمائي في تونس ممهّدا لبروز سينما وطنية. إذ قامت شركة العهد الجديد بإنتاج شريط «السيد يوليوس» وهو وثائقي تخييلي من إخراج **خالد عبد الوهاب** حول موضوع الفسيفساء سنة 1959. ومن الطبيعي أن تكون للإرادة السياسية بعد الاستقلال دور في تشجيع الصناعة السينمائية لذلك شهدت نفس السنة ثاني إنتاج مشترك مع إيطاليا وألمانيا بعنوان «تونس سرّي جدا» إلا أنّ الشريط لم يعرض بتونس لأسباب مجهولة.

وإبان ولادتها القانونية سنة 1960 بادرت شركة ساتباك بإنتاج أول أشرطتها «وأحبّ كريم ليلى» كتبه **روني فوتياي** وأخرجه باسم مستعار (فريد دنداني).

ولم تحتكر الجهات الحكومية فرص الإنتاج المشترك بل كان للقطاع الخاص الوطني نصيب في ذلك. ففي 1961 أنتجت الشركة التونسية للسينما لصاحبها عبد **المجيد بن عيسى** (وهي على الأرجح أول شركة إنتاج تونسية بعد الاستقلال) بالتعاون مع شركة ألمانية شريط «أحيمي» إخراج **بيتر برودال** وبمساعدة **علي بن عياد**.

وبالتوازي مع دوره في التنشيط السينمائي كان للشباب الهواة دور في الإنتاج حيث بعثت سنة 1959 جمعية «النهوض الفني للمسرح والسينما» التي لم يظهر إنتاجها للوجود إلا سنة 1961 بعرض شريطين دفعة واحدة، الأوّل وطني بعنوان «صفحة من تاريخنا» والثاني هزلي بعنوان «عمّ مصباح في المدينة» وهما من تأليف **عمار الخليفي** وإخراجه. وقد رأى البعض في هذا الإنتاج بوادر سينما شعبية قريبة من الجمهور لا سيما وأن الجمعية بادرت بعرض شريطيها في المدارس للصغار وللكبار (ص 175).

ويعود عمار الخليفي للتصوير سنة 1963 وينجز شريطين. الأول وثائقي عن الحج والثاني درامي بعنوان «حليمة» الذي توّج بأربعة أصناف من أوّل جوائز للسينما التونسية التي وقع بعثها سنة 1964 وشارك فيها ثمانية عشرة شريطا هي مجمل الإنتاج التونسي.

وفصلت جوائز الإنتاج بين ثلاثة أصناف: الشريط التجاري والشريط الوثائقي والشريط النضالي. كما قامت مصلحة السينما في نفس السنة بتنظيم مسابقة لأحسن السيناريوهات تتولى الساتباك إنتاج الفائز الأول فيها وقد حصد **التيجاني زليلة** المركز الأول والثاني إلا أن الإنتاج لم ينفّذ.

ورغم محدودية الإمكانيات عادت الشركة التونسية للسينما (خاصة) إلى الإنتاج من خلال شريط «ماركيس» الذي منح الفرصة للمخرج **جيرار أورسل** لإخراج شريطه الأول مغامرا بالتصوير دفعة واحدة لتفادي اللجوء إلى اختبارات التحميض التي تتطلب وقتا طويلا. ولا تتوقف الأخبار السارة في هذه السنة حيث شهدت بعث شركة سينمائية جديدة باسم «العالمية للإنتاج» من طرف كادي عزالدين وعبد **العزيز فرحات**. وسرعان ما باشرت إنتاجا مشتركا مع **إيطاليا** بعنوان «أورسيس الذي لا يزاح» عرض سنة 1967 ولم يحالفه النجاح. وكان الشريط فرصة جديدة للمهارات التونسية حيث عمل فيه عمار الخليفي كمساعد مخرج.

ويمكن اعتبار سنة 1965 تاريخا لميلاد سينما تونسية لا سيّما وقد شهدت تجريب جنس غير مألوف في الإنتاج السينمائي ألا وهو سينما التحريك ثمّ سينما الصور المتحركة. ولم يكن رائد هذا النوع سوى المنجي صانشو الذي توّجت تجاربه بإحرازه على منحة تربص ببلغاريا مكّنته من دخول عالم الاحتراف.

ويعود خلال هذه السنة عمار الخليفي بشريط قصير اعتبرته صحيفة لابريس وكذلك منتجه **كمال جابر** منعرجا بل بداية لسينما تونسية صرفة. كما اعتبرت نفس الصحيفة شريطه «مأساة بدوية» بطاقة عبور مخرجه من طور الهواية إلى مصاف الاحتراف علاوة على التجديد الذي أتاه الشريط على مستوى اللغة السينمائية والذي رأى فيه المخرج نفسه تأثيرا من السينما اليابانية التي يعشقها (ص 197).

مقابل هذا التنوع على مستوى القطاع الخاص

حافظت الجهات الحكومية على رصانة خطواتها الإنتاجية ولم تغامر بدفع المهارات التونسية إلى دفة الإخراج. فاكتفت الساتباك (بطلب من كتابة الدولة للشؤون الثقافية) أواخر 1964 وبداية 1965 بإنتاج شريط وثائقي طويل «نهضة» أوكلت مهمة إخراجه إلى الفرنسي **ماريو ريسبولي** مع طاقم من التقنيين الأجانب وبعض التونسيين. واعتمادا على طريقة السينما المباشرة أنجز الفريق وثيقة حية عن عشرية من الاستقلال عرضت في عدة محافل سينمائية دولية. ولا ندري لماذا عمد مصطفى الفارسي إلى إدخال تحويرات عليه ليصبح شريطا قصيرا مثل أيّ شريط آخر عن تونس (ص 199). وهذا ليس بغريب على مصطفى الفارسي حيث سبق له سنة 1962 أن أعاد تقديم شريط «القلادة الذهبية» الذي أتينا على ذكره بجنريك جديد يظهر فيه كمخرج (ص 143).

وخلال سنة 1965 **أيضا** تجدد التخمين بولادة شريط تونسي من خلال شريط «حميدة» (إنتاج تونسي ألماني شرقي) الذي أعدّه للتصوير المخرج خالد عبد الوهاب لكنه تخلى عن إخراجه لفائدة مساعده **جون ميشو مايون** الذي حسم الأمر باعتبار الشريط فرنسيا ويحمل بالضرورة نفسا ورؤية فرنسية لا سيما وأن كاتبته من فرنسيي الجزائر. هذا رغم ما صرّح به خالد عبد الوهاب قبل تخليه عن إخراج الشريط من أن موضوع الشريط يخصّ إطارا غير محدد من بلاد المغرب. ولم يلاق الشريط نجاحا جماهيريا ورافقته حملة صحفية عنيفة (ص 210).

وفي سنة 1966 وبعد سنة كاملة من التحضير ينطلق عمار الخليفي في تصوير شريطه الروائي الطويل الأول محاطا بفريق تقني تونسي بنسبة مائة بالمائة بما يجعل شريط «الفجر» أول شريط تونسي طويل لحما ودما.

وطبيعي أن يخصص الكاتب قسما كبيرا من كتابه إلى شريطه هذا الذي أنجزه مستغلاً وعد كاتب الدولة للشؤون الثقافية الشاذلي القليبي بدعم مشروع أول شريط تونسي طويل. وبالفعل استفاد المخرج من تجهيزات الساتباك وثلاثة من تقنييها ساهموا في إنجاز الشريط. وقد احتوى هذا القسم من الكتاب علاوة على شهادة الكاتب المخرج تعليقات ومقالات للطاهر شريعة وجون ديب وفريد بوغدير. ففي معرض حديثه عن الفجر ذكّر شريعة بوعد كاتب الدولة الشاذلي القليبي الذي فتح المجال إلى الاجتهاد إذ قامت مجموعة من السينمائيين بصفاقس بتقديم سيناريو «جيد» (حسب رأي شريعة) إلى كتابة الدولة ولا يخبرنا شريعة عن هوية هذه المجموعة ولا عن مصير مبادرتها.

لئن اعترف الكاتب بحدود مسعاه في هذا المؤلف فإن قيمته التاريخية والتوثيقية كانت ذات بال. وان اتبع الكاتب منهجا تأريخيا معتمدا على سرد الوقائع وفق التسلسل الزمني (وقد سايرنا منهجه هذا في تحقيقنا)، فإن الكتاب قد أتى على مختلف المحاور التي يمكن من خلالها كتابة أو إعادة كتابة تاريخ السينما في تونس خاصة مع الرجوع إلى المؤلفات الأخرى التي ذكرناها في مقدمة ورقتنا وبالنبش في الوثائق الرسمية والمصادر التشريعية والترتيبية التي شكلت الإطار الذي تطور فيه الإنتاج السينمائي في تونس وما رافقه من حركة نقدية وحراك تنشيطي (جمعيات، مهرجانات، منشورات. . .). فلو أعدنا تبويب كتاب «تاريخ السينما في تونس» على غير الوجه التأريخي نقف على المحاور التالية:

- جذور الفنّ السينمائي في تونس.
- سوق الاستغلال السينمائي.
- الصناعة السينمائية بقسميها: الإنتاج والتوزيع.
- الثقافة السينمائية.

وقد أتى الكاتب على أغلب أطوارها دون أن يتعمّق في حيثياتها وملابساتها (مثل ظروف وعوامل تكوين المؤسسات السينمائية وزوال بعضها) فيما غابت بعض العناصر الأخرى المكونة لتاريخ السينما مثل المهرجانات.

محطّـات علامـات في تـاريخ السّينما في تونس

منجي الطيب الوسلاتي (*)

عرفت تونس السينما مبكرا إذ قام أحد معاوني الإخوة لوميير بتصوير مجموعة من الأفلام التسجيلية عن تونس. ولكن قبل الحديث عن هذه الإنطلاقة لابد من الإشارة إلى تجربة جنينية في تحريك الصورة وهي تجربة مسرح الظل الذي يرجع ظهوره في تركيا إلى وسط القرن الرابع عشر والذي كان يطلق عليه إسم «الكاراكوز» فقد ظهرت هذه التجربة في تونس في الفضاءات التي كان يطلق عليها «الكافيشانتا» والتي كانت تنتصب خاصة في منطقة الحلفاوين.

كان الجهاز الخارجي لمسرح الظل أو الكاراكوز يتكون من ركح يتمثل في إطار من الخشب شد إليه لحاف يضاء بمصباح زيتي وعلى هذا اللحاف يجول العارض بمجموعة من الوجوه المصنوعة من الجلود المجففة. أومفصلة على الورق المقوى ويحركها شخصان لا يظهران للعيان ويتحكمان فيها من خلال عصيّ صغيرة ويعتمدان على صوتهما في تنطيقها وفي إحداث مختلف أصوات جو الأحداث...

وفي سنة 1895 ظهر الكيناتوسكوب (صندوق عجب) الذي اخترعه «ألفا إيديسون» وهي سينما المشاهد الوحيد. وصندوق عجب كان عبارة عن صندوق مستطيل الشكل به ثقبان يشاهد من خلالهما صورا ملونة مضاءة بمصباح بمقابل زهيد وكان أصحاب هذه الصناديق ينتصبون في الأسواق الشعبية. ولا يمكننا الحديث هنا عن عرض فرجة جماعي.

أما البدايات الحقيقة للسينما في تونس فترجع إلى عام 1896 أي بعد فترة وجيزة من ظهورها في فرنسا حيث عرض الأخوان لوميير أولى المشاهدا! سيمائية في 28 ديسمبر 1895 في المقهى الكبير بشارع كابوتشينو بباريس.

الأفلام الأولى التي تمّ تصويرها في تونس :

1896 تاريخ تصوير أحد معاوني الأخوين لوميير لمشاهد حية في تونس العاصمة لموكب الباي وحاشيته ولبعض الأسواق (سوق السمك، الخضر، الفحم

*) ناقد في الأدب والسينما، تونس

وسوق الباي...) ولباب فرنسا وباب الخضراء وبطحاء باب سويقة ومحطة الأرتال بحمام الأنف وبعض الأنهج (الحلفاوين، سيدي بن عروس...) هذه الأفلام يتجاوز طولها الدقيقة الواحدة.

أول قاعة سّينما في تونس :

في 16 أكتوبر 1908 تم افتتاح أول قاعة عرض معدة خصيصا للعروض السينمائية وهي قاعة «أمنية باتاي» التي لم تستقبل الجمهور إلا يوم 24 أكتوبر 1908 وكانت العروض تنطلق في حوالي الساعة 20.30 وقد أدار هذه القاعة في البداية السيد «هنري مونياي». وكانت تقع في الزاوية بين نهجي «هانون» و«أميلكار» **حاليا مغازة لبيع اللعب.**

أول محاولة لإنجاز شريط تونسي صامت :

يرجع الفضل لإنجاز أول شريط روائي إنطلاقا من سيناريو للتونسي «**ألبار سماما شيكلي**» (1872-1934) والذي تربطه صداقة حميمة بـ«لوي لومبير» ويعتبر رائد السينما في تونس وهو العارف جيدا بأعماق الحياة وطبائع وعادات التونسيين والذي جاب أنحاء العاصمة وخاصة المنطقة الأثرية بقرطاج العديد من المرات ويعرف خباياها ويمتلك التقنية اللازمة وفنيات الإضاءة التي ساعدته على إنجاز الأفلام. ففي سنة 1922 أنجز شيكلي فلما قصيرا يحمل عنوان «زهرة» وهي أول محاولة في الغرض وقد لعبت فيه ابنته «هايداي» الدور الرئيس.

كما كان له الفضل سنة 1924 في إنجاز أول شريط سينمائي طويل ذي خصوصية تونسية والذي أطلق عليه إسم «عين الغزال» بالعربية و«فتاة قرطاج» بالفرنسية وقد لعبت فيه ابنته «هايداي سماما - شيكلي» دور البطولة وقد كانت تتمتع بجمال جذاب ذي طابع مغاربي. هذا الشريط تم عرضه لأول مرة في تونس العاصمة في قاعة «نوناز» في شارع قرطاج، حاليا موقع الشركة التونسية للنشر، طوال أسبوع من 19 إلى 25 ماي 1924.

أول فيلم ناطق يعرض في تونس :

«مغني الجاز» هو أول شريط غنائي ناطق، وقد تم عرضه في 22 أفريل 1929 لأول مرة في قاعة - le Trianon - بتونس العاصمة كتب له السيناريو «سونسون رافائلسون» وأخرجه «ألان كروسلوند آل-جونسون».

أول شريط ملون عن تونس :

«الأرض المثالية» هو أول شريط طويل وثائقي بالألوان تم تصويره عن تونس سنة 1937 أخرجه «جون كارسكي» ووضع له الموسيقى «محمد القربوشن» وقد تم الإحتفاظ به من طرف وزارة الفنون الجميلة وتقديمه في المعرض الدولي بـ«نيويورك».

أول شريط تونسي ناطق :

إذا كان «عين الغزال» الفيلم الصامت الأول لسينما ذات خصوصية تونسية فإن «مجنون القيروان»، فيلم غنائي ناطق باللهجة التونسية، كان المحاولة الثانية. هذا الفيلم وضع له السيناريو «مح الدين مراد» الذي كان يشتغل بالصحافة آنذاك وقد كان المشروع في البداية شريطا قصيرا غير أن المنتجين الفرنسيين ما إن شاهدوا البكرات الأولى حتى أبرقوا إلى تونس (أن مددوا في مشاهد مجنون القيروان) فتحول بذلك إلى فيلم طويل. وقد ساهم في إنجاز هذا الشريط العديد من الشخصيات التونسية كـ «محمد التريكي» الذي وضع ألحان الأغاني وكان مديرا آنذاك لمعهد الموسيقى «الراشيدية» و«محمود بورقيبة» و«محمد لعريبي» اللذان كتبا كلمات الأغاني ولعب الأدوار الرئيسة فيه كل من «فليفلة شامية» (والدة هنا راشد) في دور عيشة و«مح الدين مراد» في دور المجنون و«عبد المجيد الشابي» و«سلمى رضا» و«حبيب المناعي» و«صالح الزواوي» و«عزيزة نعيم» و«كلود شندور» وقد أنجزه «كروزي» كمصور-مخرج وتم عرضه لأول مرة في قاعة سينما «الروايال» (حاليا الريو) يوم الإثنين 30 جانفي 1939 وقد لاقى نجاحا كبيرا إذ

ظل يعرض في العاصمة لمدة ثلاثة أسابيع متتالية قبل أن يحقق نجاحا باهرا إثر عرضه في المدن الداخلية.

أول مشاهد سينمائية في أعماق البحار :

صور القبطان المعروف «جاك إيف كوستو» سنة 1948 فيلمين على الشواطئ التونسية، الأول يحمل عنوان «في عرض السواحل التونسية» والثاني وهو الأشهر «حول صخرة» ويكونان بذلك أول المشاهد السينمائية الملونة التي تصور في أعماق الشواطئ التونسية.

تكوين نـوادي السينـمـا :

في سنة 1949 تم تكوين أولى الحلقات السينمائية، التي كانت تعرض الأفلام وتناقشها، في كل من تونس وبنزرت وسوسة وصفاقس ثم نابل ومنزل بورقيبة... وتطور هذه النوادي حتم جمعها في هيكل وطني (الجامعة التونسية لنوادي السينما) والتي تم تأسيسها في سنة 1950 وقد كان مقرها الإجتماعي في 2، نهج روسيا وكانت أهدافها تتمحور حول:

- **تقديم العون اللازم للنوادي لمساعدتها على النشاط**
- **التنسيق بين النوادي**
- **السهر على أن لا يحيد نشاط النوادي عن القانون**
- **مراقبة سير نشاط النوادي**
- **دعم مجهودات النوادي للرفع من مردوديتها في تنمية الثقافة السينمائية**
- **العمل على بعث نوادي في المناطق التي تفتقر للنشاط الثقافي**
- **لعب دور الوسيط بين النوادي السينمائية والسلط**

وارتفع بعد الإستقلال عدد النوادي فتم تكوين نوادي قابس والقيروان وباجة والكاف... ويوجد الآن مقر الجامعة بنهج القاهرة عدد 22 مكرر وتضم 15 ناديًا بين كهول وأطفال، وقد تغيرت أهدافها منذ مؤتمر سوسة 1975 الذي انبثقت عنه أرضية العمل الثقافي وتتلخص أهدافها كالآتي:

- المساهمة في تحريك وعي الجماهير المنخرطة بمشاكلها اليومية.
- تمكين المنخرطين وتعويدهم على طريقة في التحليل والنقد تكون موضوعية وعلمية وخلاقة.
- المساهمة في بناء ثقافة وطنية وذلك بعرض أفلام وطنية وأفلام عالمية تقدمية...

تأسيس السّاتبـاك :

الشركة التونسية للإنتاج والتنمية السينمائية: Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique أو اختصارًا SATPEC) مؤسسة عموميةتونسية سابقة أنشئت في ماي عام 1957 ولم تصبح قانونية إلا في 2 ديسمبر 1960، وكانت مسؤولة عن إنتاج وتوزيع واستغلال الأفلام التونسية واستيراد الأفلام الأجنبية.

أنشأت هذه الشركة، عام 1967 المركب الصناعي للسينما بقمرت وتحصلت عام 1969 على حق احتكار استيراد الأفلام، وهو ما انتهى عام 1981 مع عودة الموزعين الخواصّ إلى السوق.

في جوان 1983، مع إحداث مختبرات جديدة لسينما الألوان بقمرت، بدأت هذه الشركة بإسداء خدمات تقنية للأفلام الأجنبية، مثل فيلم «القراصنة» لـ «رومان بولانسكي» الذي تم تصويره في تونس عام 1986. وقع حلّها عام 1992، بسبب المشاكل المالية التي كانت تعانيها.

«جحا» وبداية الإنتاج السينمائي المشترك لتونس المستقلة :

«جحا» هو أول تجربة إنتاج سينمائي مشترك بين تونس المستقلة وفرنسا، وهو الشريط الطويل الأول

للمخرج «جاك براتياي» في نسختين واحدة ناطقة بالعربية والثانية بالفرنسية عن سيناريو لـ«جورج شيهاداي» مأخوذ من كتاب «جحا البسيط». وقصة الشريط حكاية شعرية مستوحاة من المغامرات العاطفية لشخصية أسطورية شرقية «جحا». وهو من إنتاج الدولة التونسية وشركة الأفلام الفرنكو-إفريقية والمركز الوطني للسينما الفرنسية وقد تم إنجازه بالكامل في تونس بمشاركة نجوم تونسية وعالمية: - عمر الشريف - زينة بوزيان - كازولو - حسيبة رشدي - زهرة فائزة وكلوديا كاردينال في بداياتها، وأعد له الديكور «جورج كسكاس» و«جلال بن عبدالله» وقد مثل هذا الشريط تونس في مهرجان «كان» 1958 وتحصل على جائزة التصوير (صور لمدير التصوير «بورجوان»). وتتالت الإنتاجات السينمائية المشتركة مع فرنسا وألمانيا...

تأسيس الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة :

تأسست الجامعة التونسية للسينمائيين الهواة في سنة 1959 وقد اعتبرت مدرسة إلى جانب الجامعة التونسية لنوادي السينما إذ أن أغلب السينمائيين الناشطين على الساحة الآن مروا عبر أحد هذين الهيكلين أو عبر كليهما وقد بعثت جامعة الهواة مهرجانا دوليا للسينمائيين الهواة بمدينة قليبيا سنة 1964 وآخر وطنيا بقصور الساف ثم تحول إلى المهدية.

أول صور متحركة تونسية :

يرجع الفضل في خوض هذه التجربة لمصور شاب محترف وهو «منجي سانشو» موظف في كتابة الدولة للداخلية الذي انخرط في جمعية السينمائيين الهواة الشبان، وبكامرا 16 مم أنجز أول شريط للصور المتحركة الذي تحصل على بعض الجوائز في مهرجانات الهواة المحلية.

«الفجر» أول شريط طويل تونسي بعد الإستقلال :

«الفجر» هو أول شريط سينمائي طويل تونسي لحما ودما من عيار 35 مم أبيض وأسود طوله 95 دقيقة شاشة عريضة ناطق باللهجة التونسية. ويرجع الفضل في إنجازه سنة 1966 للسينمائي العصامي الذي أنجز العديد من الأفلام القصيرة «عمرالخليفي» حيث كتب السيناريو وقام بالتوليف والإخراج وساعده في ذلك «قاسم العربي» أما التصوير فلـ«عزالدين بن عمار» ولعب فيه الأدوار الرئيسة - أحمد حمزة - حبيب الشعري - طاهر حواس مع الراقصتين زينة وعزيزة، وقد تطرق فيه إلى نضالات الحزب الدستوري الجديد من خلال العمل السري لايقاظ الهمم ثم من خلال النضال المسلح ضد الغاصب.

أيام قرطاج السينمائية :

أيام قرطاج السينمائية مهرجان سينمائي ينتظم بتونس العاصمة خلال كل سنتين خلال شهر أكتوبر، وقد تأسس عام 1966 ببادرة من الطاهر شريعة، وتشرف عليها لجنة يرأسها وزير الثقافة وتتكون من مختصين في القطاع السينمائي. أيام قرطاج السينمائية هي أقدم مهرجان سينمائي في دول الجنوب لا يزال يعقد دوراته بانتظام. وهي إحدى ثلاث تظاهرات فنية تستكمل بعضها، إذ نجد كذلك أيام قرطاج المسرحية وأيام قرطاج الموسيقية.

ولأيام قرطاج السينمائية برنامج يحتوي على المسابقة الرسمية، وأهم جوائزها التانيت الذهبي، وعلى قسم للبانوراما مفتوح للأفلام العربية والإفريقية، وأقسام أخرى منها «القسم الدولي» وهو مفتوح لأحدث الأفلام الضخمة مهما كان مصدرها، و«قسم تكريم» لسينما إحدى الدول المشاركة أو لاحدى الشخصيات السينمائية الشهيرة. هناك أيضا «ورشة المشاريع» وترمي إلى تنمية مشاريع الأفلام الإفريقية والعربية بتمكينها من

«دعم للسيناريو»، وقسم مسابقة فيديو للأشرطة الطويلة والقصيرة، مع المحافظة على الطابع الإفريقي والعربي.

وتنظم الأيام عدة مسابقات هي على التوالي:

في السينما: مسابقة الأشرطة الطويلة، ومسابقة الأشرطة القصيرة.

في باب بانوراما: أشرطة طويلة وأشرطة قصيرة

في الفيديو: أشرطة طويلة وأشرطة قصيرة

وقد فازت بالتانيت الذهبي الأشرطة الطويلة التالية:

1966: شريط سوداء فلان للمخرج السنغالي عصمان صمبان.

1968: حجبت الجائزة.

1970: شريط الاختيار للمصري يوسف شاهين.

1972: الشريطان المخدوعون للمصري توفيق صالح وصامبيزانقا لسارة مالدرورو من الكونغو الديمقراطية.

1974: شريط «كفر قاسم» للبناني برهان علوية وعمال عبيد للموريتاني محمد هندو.

1976: شريط السفراء للمخرج التونسي الناصر القطاري.

1978: شريط مغامرات بطل للجزائري مرزاق علواش.

1980: شريط عزيزة للمخرج التونسي عبد اللطيف بن عمار.

1982: شريط الريح للمخرج المالي سليمان سيسي.

1984: شريط أحلام المدينة للمخرج السوري محمد ملص.

1986: شريط ريح السد للمخرج التونسي نوري بوزيد.

1988: شريط عرس الجليل للمخرج الفلسطيني ميشال خليفي.

1990: شريط الحلفاوين للتونسي فريد بوغدير.

1992: شريط الليل للمخرج السوري محمد ملص.

1994: شريط صمت القصور للمخرجة التونسية مفيدة التلاتلي.

1996: شريط سلاما يا ابن العم للجزائري مرزاق علواش.

1998 شريط العيش في الجنة للمخرج الجزائري بوعلام قرجو.

2000: شريط ثمن العفو للسنغالي منصور صوراواد.

2004: شريط فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق لمحمد عسلي.

2006: شريط آخر فيلم للتونسي نوري بوزيد.

2008: شريط تيزا للأثيوبي هايلي جيرما

2010: شريط ميكروفون للمخرج المصري أحمد عبد الله [2]

أهم الأفلام العلامات:

إلى جانب الأفلام العلامات التي استعرضناها في فترة ما قبل الإستقلال وشريط الفجر في بداية فترة الإستقلال نورد أهم العناوين التي ظلت علامات في مسار السينما في تونس:

- 1969 شريط «تحت مطر الخريف» للمخرج «أحمد الخشين»
- 1972 شريط «وغدا» للمخرج «إبراهيم باباي»
- 1673 شريط «سجنان» للمخرج «عبد اللطيف بن عمار»

- 1975 شريط «السفراء» للمخرج «الناصر القطاري»

- 1976 شريط «شمس الضباع» للمخرج «رضا الباهي»

- 1982 شريط «ظل الأرض» للمخرج «الطيب الوحيشي»

- 1982 شريط «عبور» للمخرج «محمود بن محمود»

- 1988 شريط «صفائح ذهب» للمخرج «نوري بوزيد»

- 1994 شريط «صمت القصور» للمخرجة «مفيدة التلاتلي»

المصادر والمراجع

- «تاريخ السينما في العالم» لـ«جورج سادول» (منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات - بيروت، لبنان 1968)
- «سينما الأمس وسينما اليوم» لـ«رينيه كلار» (مطبعة وزارة الثقافة-دمشق 1976)
- «تاريخ السينما في تونس»- بالفرنسية - لـ«عمر الخليفي» (الشركة التونسية للنشر 1970)
- «خصوصيات المشهد السينمائي في تونس» لـ«فتحي الخراط» (أجندا 2005 أصدرتها وزارة الثقافة والمحافظة على التراث).

«سينما المؤلّف» من خلال «آخر فيلم» للنوري بوزيد

يوسف البحري (*)

يتخلل فيلم «آخر فيلم» «Making off» لنوري بوزيد إنتاج 2006 ثلاثة مشاهد من نوع تصوير التصوير. وتطرح هذه المشاهد مشاكل كثيرة نحصر بعضها في ثلاث خانات : ما هي صلة تلك المشاهد بالبنية العامة للفيلم؟ هل توجد رؤية منسجمة معمّقة ذكية والحال أن المخرج يضع نفسه في دائرة «سينما المؤلف»؟ هل إن الفيلم في صلته ببعض أفلام بوزيد السابقة يقدم فكرا معينا؟ وهل هذا الفكر يقوم على أسس مبنية حقا؟

1 ـ مشاهد تصوير التّصوير :

في مشاهد تصوير التصوير جميعا يحدث خروج من العالم المتخيل موضوع التصوير إلى تصوير فريق التصوير. فتتوقف أحداث العالم المتخيل. وينسحب الممثل من الشخصيّة ويظهر في شخصية ثانية هي الممثل ذاته. وينسحب المخرج من وظيفته ليتحول بدوره إلى شخصية تخييلية هي المخرج ذاته. المشكل هو أن نوري بوزيد صرّح لبعض وسائل الإعلام في مناسبات شتى بأن مشاهد تصوير التصوير كانت تلقائية تخلو من كتابة سيناريو مسبقة. وبيدو أن بوزيد لم يتنبه إلى المشكل في ذلك التصريح. فإذا كانت تلك المشاهد خارج الكتابة والتصور فإنها تعود أدبيا إلى غيره ممن تولى إنجاز فيلم التصوير. فهل يوجد مخرجان في فيلم بوزيد؟

حينئذ لا يكون بوزيد هو مخرج الفيلم بأكمله ومن الوجهة الاخلاقية ينطرح موضع عدم التنصيص على المخرج الثاني في الجينريك؟ ثم ماهي صلة المشاهد التي أخرجها بوزيد بالمشاهد "التلقائية"؟ وهل توجد بمقتضى ذلك وحدة عضوية في فيلم يدّعي طرح قضايا حارقة واتخاذ مواقف منها وفوق كل تلك الأسئلة : هل مشاهد تصوير التصوير تلقائية أصلا؟

يخرج الفيلم من التصوير إلى تصوير التصوير في المشاهد الثلاثة بالطريقة ذاتها : حوار بين بهته والمؤطر المتشدد ثم ينقطع. فيظهر المخرج. ويقع التحول من المجال المصوّر إلى البلاتوه. في المشهد الأول دفع بوزيد بيده الممثل لطفي الدزيري وهو شخصية المؤطر المتشدد وتوجه إلى الممثل لطفي العبدلي وهو شخصية بهته

*) باحث، تونس

ضحية التأطير. لقد توجه بوزيد إلى الضحية ليتجادل معها ويتصادم بها. فتعمّد عدم التوجه إلى من يتلاعب بالضحية. هل الأفضل من الناحية الدراماتورجية التوجه إلى الضحية أم التوجه إلى المؤطر لإفحامه بحجج المخرج وإزاحة الساتر عن أباطيله؟ أليس ما وقع في المشاهد هو جزء من الصراع على الضحية ذاتها؟ فيكون الصراع بين مؤطرين متلاعبين بعقل الضحية وإحساسه لماذا لم يواجه المخرج ممثله لطفي الدزيري في مشاهد تصوير التصوير؟ لماذا استعمل نفس آلياته في توجيه الضحية. يقول المؤطر لبهتة : "عندك برشة مواهب". إنه الامتزاح الذي يسهّل التحكّم ويقول بوزيد للعبدلي: "إنت ممثل جيد" وهو الامتداح نفسه من أجل التحكم نفسه. كلاهما يعمد إلى التأثير العاطفي بعيدا عن الحجج العقلانية المتأسسة بعمق مقنع. بدلا عن أن نرى المخرج ينتصر على خصمه الفكري نراه ينتصر على الضحية؟ ويبرز ذلك في مشهد تصوير التصوير الثاني حيث يقول بوزيد لبهتة: «نحب نكشف كيفاش واحد كيفك يحبو يعمرولو مخو» لكنه يفعل الأمر ذاته، فيطلب من بهتة الاستسلام للمسار الذي أراده له. وأية حجج يسوقها بوزيد لمثله؟ حجة أنه قرأ القرآن «بالعربي والسوري"، ففهمه؟ هل يحتاج فهم النص أي نص كان إلى العودة إلى لغته الأصلية أم إلى تتبّع ترجماته؟ يسير المخرج في فهم النص مسارا مناقضا لكل التصورات العلمية في مدارس التأويل زد على ذلك أن النصوص الدينية التأسيسية في كل الأديان مشروطة في فهمها بعلوم تحيط بالنص فتحميه من القراءة العشوائية والتوظيف السطحي. قد تكون الغاية في هذه المشاهد بعيدة عن بناء مواقف فكرية متماسكة. قد تكون غايتها الإثارة وجلب الانتباه لمجرد نجاح الفيلم. وهذا مفهوم تجاريا في السينما. وقد تصل تلك الإثارة حد تمنّي أن يصبح الفيلم ضحية يتعرض للتهجم والرفض والمنع على حدّ قول الممثل لمخرجه في مشهد تصوير التصوير الثاني "الناس الكل ماش تدخل فينا" و«Tu va être attaqué par tout le monde» و«كيف ماشي يخرج الفيلم آش ماشي يقولو العباد؟» هذا التمنّي مفهوم لكنه بلا أساس. فالفيلم ليس مبادرا في الخوض في الموضوع الذي خاضه. فقبله أفلام عربية كثيرة.

مثل 11/09/2001 و«اسكندرية بنويورك» ليوسف شاهين و«الجنة الآن» لهاني أبو أسعد «ودم الغزال» لمحمد ياسين وغيرها. أما على مستوى السينما العالمية فالقائمة طويلة بدءا بفيلم «بيرل هاربر» إلى غاية فيلم «بابل». إن فيلم بوزيد ليس أول فيلم في الموضوع وليس «آخر فيلم». لقد تصادم المخرج مع ممثله «تلقائيا» لكنه لم يتصادم مع أحد في واقع النقد السينمائي والمتابعة الإعلامية. ولسنا ندري إن كان حصول الفيلم على جوائز من مهرجانات متوسطة وصغيرة إنجازا أم خيبة أم انطلاقا من مشاهد تصوير التصوير؟

2 - مراجع مشوّشة :

يأخذ المخرج شخصية بهتة كل مرة من شخصية المؤطر المتشدد فنخال أن الخطاب سيتغير. يتغير فعلا في سطحه لكن الأرضية البانية هي هي. يحاول بوزيد إقناع بهته. فيدعوه إلى قراءة الجرائد ليفهم قضايا العالم اليوم. هل إن فيلما يضع نفسه في دائرة سينما المؤلف. يختار هذه المراجع اليومية السيارة على قيمتها في بعض الأحيان؟ ثم يكتفي بها؟ لم نجد أثرا في خطاب مشاهد تصوير التصوير المراجع الحقيقية لقضايا اليوم مثل فوكوياما وهنتنقتون وروبار كاقان وهنري كيسنجر وإدوارد سعيد وجان زيقلار وغيرهم. ولم نر أثرا لدراسات مراكز البحث المريكية بسبب قيمتها في توجيه الواقع العالمي اليوم. لا نقصد استعراض تلك المراجع وغيرها. بل نقصد أن العارفين يجدون أثرا للأفكار العميقة وإن لم تكن طافية على سطح الخطاب. لعلها سينما المؤلف موجهه إلى العامة ولايهمها من يمتلك بعض مفاتيح معرفة اليوم؟ استعمل بوزيد في الشريط الصوتي موسيقى وغناء الفنان المغربي نجيب شرادي. ويتميز شرادي في فنّة بنزعة إلى الصوفية. فهل يلتقي ذلك مع مسار دراما تورجي لشخصية تسير نحو الإسلام السياسي بما في ذلك من

نزعة إلى المغالاة الفقهية؟ متى كان الفقه والصوفية في الخانة ذاتها؟ هل تقبل هذه المغالاة في تبسيط الحضارة الإسلامية؟ هل يكفي تنبيه المؤطر لبهتة من الصوفية في طرادة لا يتناسب معها الفهم العيني لبوزيد. فاختياراته الدراماتورجية الأساسية وأداة التعبير عنها في الشريط الصوتي تبدو متناقضة، استعمل أغنية "أيها الميت فوق الخشبة" لشرادي في بداية مرحلة الحل الدرامي la résolution كان بهته محصورا في مصنع الحفر المهجور حتى يتم إعداده لتنفيذ العملية. لكن غاب عن المخرج أن الموت في أغنية شرادي لا يعني الموت الجسدي وإنما يعني الحب المطلق على العبارة التونسية الدارجة «نموت عليك». الموت هنا هو التجلي عند الاتحاد بروح المطلق وسقوط حجب المعرفة الصوفية. وليس الزوال البيولوجي : وبادر المسرحي السوري عبد الحميد عمايرية إلى استعمال الأغنية ذاتها في مسرحية «فوضى» التي عرضت بالمسرح البلدي بتونس في 28 نوفمبر 2005. فكانت موافقة لطبيعتها الصوفية في مشهد النهاية حيث كان الماء يتساقط من الأعلى كأنه مطر وكان الممثلون في اندماج مع الخشبة كأنهم يتحدون بها. لماذا كان المسار الدرامي في الفيلم من الرقص إلى التطرف لماذا ظهر الرقص بمظهر الضعيف الذي لا يقوى على مقاومة التضليل الأيديولوجي من المتشدد والمخرج معا؟ كيف تكون طاقة الجسد وإمكانات التعبير فيه أقل تأثيرا على الراقص من التلاعب الفكري؟ ألم يكن الفنان أفضل في علاقته بالتشدد في مسرحية توفيق الجبالي «كلام الليل11/ 9 يسطو عليها لصوص بغداد»؟ فالفنان بمرجعية المهرج كان الحل في مشهد النهاية بعد أن كان مسار المسرحية يتجه إلى تحديد من هو المتطرّف؟ وكيف يقول المخرج للممثل إن مسار الفيلم يفضي إلى تطهير شخصية «بهتة» أو الممثل لطفي العبدلي؟ متى كان التطهير متعلقا بالشخصية أو الممثل؟ أليس مفهوما مستقرا في المسرح الإغريقي يراد به تطهير المتفرج في إحساسه وفكره؟ ألم يضبط ذلك أرسطو في كتابه «فن الشعر»؟ أم إن «آخر فيلم» يبتدع مفهوما جديدا للتطهير.

3 – «آخر فيلم» والأفلام التي قبله :

تطرق فيلم "صفائح من ذهب" لنوري بوزيد إنتاج 1989 إلى موضوع الانتحار. كان انتحار "يوسف سلطان" تحت الدش المائي. ثم ظهر التحرر مجسّدا في الحصان الأبيض الراكض على الشاطئ مدعوما بأغنية طافحة بالحرية في مشهد نهاية الفيلم. لقد كان انتحارا نبيلا في خطاب الفيلم. كان بهتة شبيها بيوسف سلطان. كلاهما ضحية مسار سياسي أما الفرق فهو منذ الاسم بهتة بما فيه من تيه وعدم تحكم في الذات و"سلطان" بما فيه من نبالة وتحكم في الذات والآخرين. ويذوب الفرق في المسار فكلاهما يسير إلى الانتحار وموقف المخرج المؤلف متفاوت . يمتدح الانتحار الأول. ويدين الانتحار الثاني. فيكون الموقف من الدوافع وليس من طبيعة الفعل ذاته. فهو يبرر سابقا ما يرفضه لاحقا. أين الرؤية المنسجمة في رصيد الأفلام Filmographie؟ وما الذي يميز مخرجا كبيرا عن مخرج عادي؟ اليس الرؤية بمعناها الجمالي والفكري؟

وتقترب شخصية بهتة من شخصية «فرفط» في فيلم "ريح السد" لنوري بوزيد إنتاج 1986. كان فرفط دعوة إلى الخروج عن منظومة القيم التقليدية بالكامل. ظهرت جملة «فرفط موش راجل» على جدار إحدى الأنهج مسح الطفل الجملة كاملة ولم يكتف بمسح «موش» يعني ذلك الخروج بالكامل من المنظومة. وليس الانتقال من موقع سلبي إلى موقع إيجابي فيها. أما بهتة فهو يصيح أمام البحر «آنا راجل» أي إنه في صميم المنظومة التي رفضها "ريح السد".

ويوجد مشهد كامل في «آخر فيلم» هو مشهد زي الشرطي يثير مشكلا فنيا. فلقد صنع السينمائي الهاوي رضوان الدريدي فيلما قصيرا بعنوان «الكسوة» وعرض الفيلم في مهرجان قليبية منذ سبع سنوات. ويوجد تطابق غريب بين المشهد وفيلم الدريدي يحتاج إلى تحليل فيلمي على حدة. ويوجد تطابق غريب أيضا بين نهاية فيلم بوزيد ونهاية فيلم «السيدة»لمحمد الزرن إنتاج

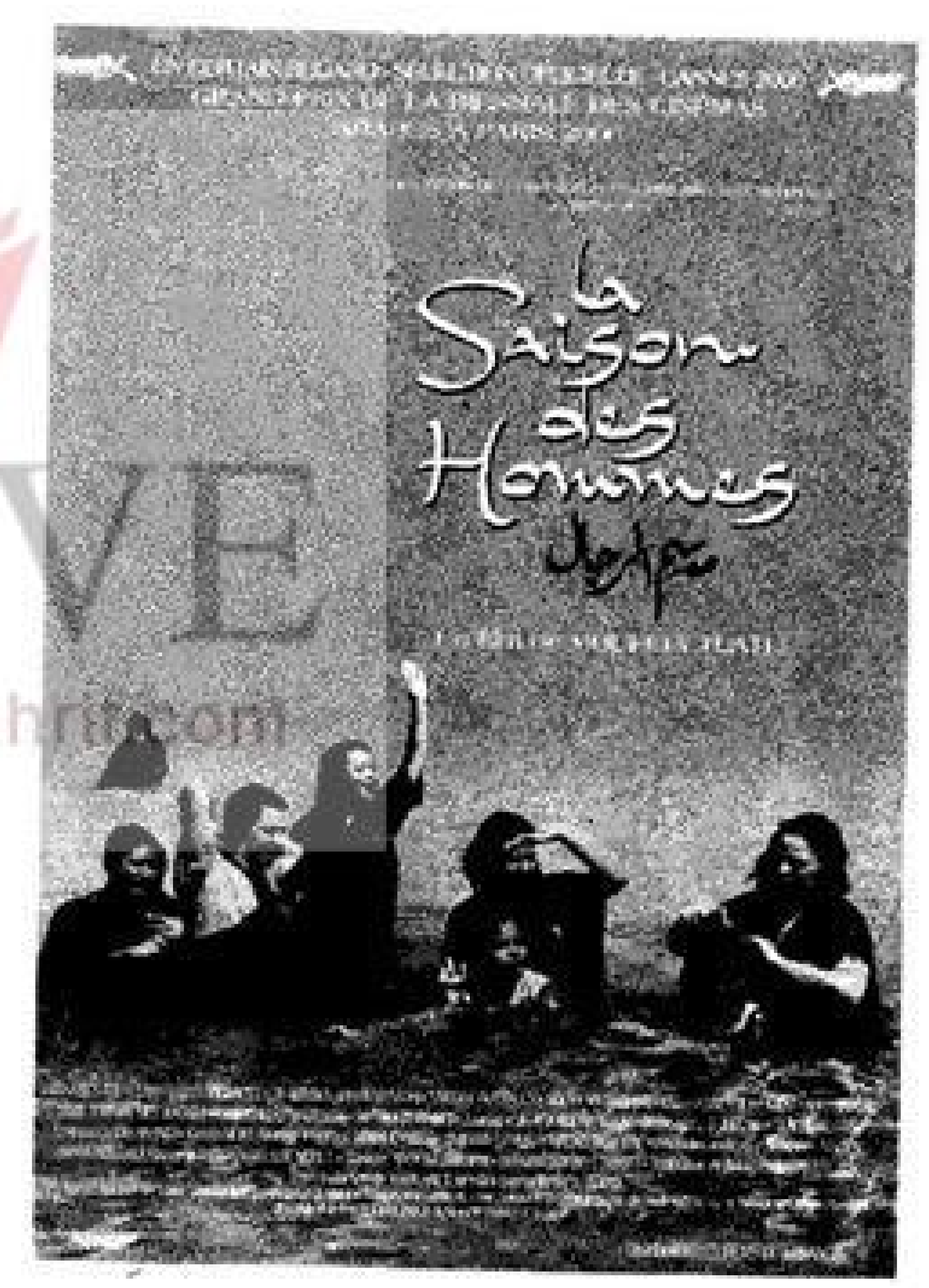
1996، فالنهايتان على البنية نفسها : مطاردة ثم صعود إلى مكان عال ثم تهديد بالانتحار. ويحتاج هذا الأمر بدوره إلى تحليل فيلمي.

يمثل «آخر فيلم» آخر سينما المؤلف في تونس يصرّ الفيلم على حمل خطاب فكري يبدو فورا خاليا من الفكر. يسعى إلى التفكير لكنه مجرد تظاهر بالأفكار. تكريس سينما المؤلف صورة المخرج المثقف.

لكن ذلك عندنا يتحول إلى تشويش على الفن السينمائي نفسه. واليوم بعد التبدلات المشهودة في السمعي البصري والسينما والواقع الحضاري لم يبق للفرد الواحد سوى مقعد المتفرج التلفزي المتابع للمستجدات، فلا يقدر على اللحاق بها. فمن يتجرأ اليوم على إعطاء الدروس على طريقة القرن الماضي في مواضيع حارقة متسارعة يوميا؟

موسم الرّجال (1) :
الجسد الأنثويّ حاملا للمعنى ومحمولا له :

أحمد القاسمي (*)



ملصقة الفيلم: بهجة النساء مع حلول موسم الرّجال

ما يميز كاميرا مفيدة التلاتلي وما يكسب أعمالها مذاقا خاصا إنما هو مهارتها في اغتصاب الأشياء من تشيئها وانتزاعها من سكونها وحيادها ومنحها طاقات جمالية ودلاليّة بعيدة الغور. وما السينما غير تثوير طاقات الأشياء والأجساد التعبيرية خلقا للغة بصرية وتخليصا للعين من أدران العادة وربق المألوف؟ ذلك دأب لغة مفيدة التلاتلي السينمائية في هذا الفيلم «موسم الرجال» كثيفة الدلالة عميقة الترميز تنتزع المتفرّج من سلبيته بقدر ما تنتزع من النّاقد مسلماته وتدفع بهما معا إلى عمل استدلاليّ يلاحق إمكانات المعنى الكامنة خلف العلامات وعناصر بلاغة الصّورة.

1 ـ هندسة المكان: الوجه الآخر لقبر الجسد

هل تستحضر مفيدة التلاتلي خبر الحجاج بن يوسف الثقفي وصندوقه الذي غنم عن كسرى؟ صندوقا يُفتح فإذا بداخله صندوق آخر ينفتح بدوره على صندوق جديد حتى يصبح مثار فتنة كل يريد حيازته ليستأثر بما فيه. ويفتحه صاحب السبق فإذا به ورق مكتوب عليه «من أراد أن تطول لحيته فليمشطها إلى الأسفل». هل يتعيّن على المتفرّج أن يستدعي هذا النص وهو في عالم آخر غير عالم الأخبار الأدبية؟ لم يستبدّ بي هذا الخبر كلّما شاهدت الفيلم؟ قد تكون الذاكرة وجدت في تلك العلاقات الانضمامية جامعا مشتركا بين الأثرين:

*) باحث، تونس

بين صناديق يتكتّم بعضها على بعض في النصّ وأمكنة ينغلق بعضها على بعض في «موسم الرجال» لينغلق آخرها على أجساد أنثوية كاتما صداها متنكرا لصوت الأنوثة فيها.

أول الصناديق جزيرة جربة تلك القلعة المحاصرة بالمياه من كل صوب أو هي كما جاء على لسان أحد شخصيات العمل (يونس) قارب صغير طافح فوق المياه: مكان معزول عن محيطه تلتقطه كاميرا مفيدة التلاتلي باستراتيجيتها الخاصة فتغيّب عمدا ما نعرف عنها من وجه الفلكلوري من صناعة فخار أو فنون شعبية ذلك الوجه الساحر الذي جعل الجزيرة مقصد طالبي الفتنة وسحر السياحة.. كل هذه العناصر تغيّب لتنوب عنها صورة الوحدة والعزلة.

وينفتح الصندوق الخارجي أمام عدسة الكاميرا فإذا المشاهد أمام صندوق جديد: المنزل -قلعة قائمة وعالما مستقلاً- يسيّجه النخيل بقاماته المتشامخة فيزيد من عزلته عن العالم الخارجي. الكاميرا نفسها تساهم في إرساء هذه الغربة فقليلا ما اتجهت إلى الخارج ونادرا ما أدرجت لقطات عامة أو عريضة وكثيرا ما انصرفت إلى الداخل مجسمة لقطات كبيرة تركز على تفاصيل الوجوه الشاحبة المرهقة (عيشة، زينب..) أو على نظرات الحماة الصارمة التي تتخلى عن البعد اللطيف لجنسها لتتقمص دورا ذكوريا يسلط صنوفا من القهر على المرأة ويحصي عليها حركاتها وسكناتها خوفا من خروج هذه الأجساد «الخطيرة» عن دائرة السيطرة ووقوع المحظور.

وليس الداخل هذا غير جملة من الصناديق الفرعية: غرف ضيقة أو زنزانات تحكم الطوق على نزيلاتها وليست النزيلات غير نسوة خطيئتهن الوحيدة أجسادهن الرخوة الناعمة:

- زينب التي لا تعرف لزوجها وجها، أعماها الخجل في الليلة الأولى للزفاف وأعماها رحيله إلى الخارج في اليوم الثاني منه وهي اليوم تختزل وجودها في انتظار موسم الرجال عله يقذف به بين أحضانها ويأتي الموسم ولا يأتي الزوج..، عيشة التي يتركها زوجها سعيد لتختنق في قبرها ويرحل إلى العاصمة غير أن خطيئتها تتحول إلى خطايا وتتسع دائرة الدمل وتسفر عن جسدين رخوين هما ابنتاها مريم وآمنة.. وتصدم رغبتها في التحرر من هذا السجن بضرورة التكفير عن ذنبها بإنجاب الذكر، حينها فقط يمكنها أن تغادر القلعة وتلتحق بزوجها في العاصمة.. وفاطمة وزهرة..

لا تملك عيشة سوى أن تقضي عامّة أيامها خلف السداية لصناعة الزربية وهنا تعمد المخرجة إلى عملية تحويل بالغة الدلالة، إذ تنتصب الخيوط قائمة لتلعب دور القضبان وتأخذ الملاءة دلالة القبر -قبر الجسد- هذه «المادة» الخطيرة وكما أن للغرب مواده النووية المشعّة ونفاياته التي يسعى إلى قبرها خوفا من تسرب إشعاعاتها تتكفل لعبة الصناديق هنا (الجزيرة، المنزل، الغرف، السداية، الملاءة) بقبر مادتنا -خطرنا القادم من الجسد الأنثوي وتحكم عليه الطوق حتى آخر إشعاع وآخر نفس.



من عناصر لغة مفيدة التلاتلي السينمائيّة التحويل الاستعاري للصناعة التقليديّة: فإذا الخيوط الناعمة قضبان محكمة تزج بالمرأة في سجن العادات والتقاليد.

2 ـ كسر الطّوق والخروج من المتاهة بين المحاولة والفشل :

لقد كان فضاء الأحداث في موسم الرجال جملة من الحلقات تضيق شيئا فشيئا من الجزيرة إلى المنزل إلى الغرف: بؤرة الطوق الذي يضربه الرجل على المرأة فيحاصر وجودها بأن يصادر حقها في الرغبة أولا ويجعل وجودها حكرا على تلبية رغباته هو فترغم كرها على هجر أنوثتها واستقالتها منها طيلة السنة لتتصالح معها شهرا لما ترميها الرياح في موسم الرجال بفحول صادية. . وأن يصادر حقها في ملكية جسدها ثانيا فتكون الملاءة صيفا شتاء حجابا لفتنته وتُسلط الحماة رقيبا وأنا أعلى مجسما يعاين حركات النسوة في صمت ويوزّع أوامره ونواهيه في ثقة وهدوء.

وكان لا بد للمرأة أن تسعى إلى كسر الطوق وتحقيق رغبتها في التحرر من هذا السجن أليس حلم عيشة أن تخرج من جربة؟ غير أن للحرية ثمنها وكان لا بد لها أن تستوفي شرط التحرر بأن تهب لزوجها الولد الذكر... حينها فقط يمكنها أن تخرج من المتاهة وأن تتخلص من ظل الحماة الثقيل الجاثم على صدرها، وشاءت الأقضية أن يكون المولود ذكرا وكان الانعتاق الأول سفرا إلى العاصمة إلى عالم الحرية ذلك الفردوس المفقود.

غير أن عملية التحرر هذه كانت في واقع الأمر وهما من صنع خيالات عيشة وتكريسا لعبوديتها وتزكية لدونية المرأة مقارنة بالرجل، وكان عليها أن تتحمل تبعات وهمها فكان جناحها الذي حلقت به كسيرا وبدل أن يحلق بها في سماء الحرية خذلها ليتركها تقع إلى الحضيض: ابن معاق ذهنيا يسبب لها الإيلام أكثر مما يغذي فيها الشعور بغريزة الأمومة وأسرة مفككة وزوج كاره لمنزله مغادر له وكان الارتداد عودة إلى المعزل من جديد في انتظار عملية تحرر حقيقي.

3 ـ اللغة السينمائية : معنى المعنى / معنى الجسد

3 ـ 1 ـ البحث عن مفردات سينمائية جديدة

يستمد «موسم الرجال» جماليته في جانب كبير من بلاغته البصرية التي تخرج الأشياء من سكونها وتشيئها لتزج بها في أنساق تعبيرية جديدة لتخلق منها استعارات بصرية عميقة الدلالة فالوجوه النسائية الشاحبة كثيرا ما تحضر خلف قضبان نوافذ الغرف أو النوافذ الخلفية للشاحنة أو من وراء تعرجات البرمقلي أو سياج البطاح أو خيوط الزرابي. ولئن اختلفت هذه العناصر في أصل شكلها أو مكوناتها أو وظيفتها فإنها مثلت جميعها رمزا لحديد القضبان تظل المرأة خلفه سجينة مسلوبة الحرية والإرادة. ثم إن هذه الرموز تتكامل لتصنع معنى المِعنى ولتشكل قطبا استعاريا يتكامل جيدا مع المكان المَعزل ويربط دلالته بالسجن.

3 – 2 ـ الميتاجسديّة أو الجسد دليلا عن تغريبة الجسد :

بين اللغة والجسد في موسم الرجال روابط وشيجة تصل أحيانا حد التقاطع والتماهي فالسلوك غير الشفوي للجسد صمت قائم ولكنه لا يمثل أبدا غيابا لقصدية الكلام بل كثيرا ما نراه ناطقا في صمته وفي سكونيته أحيانا (صمت زينب نموذجا بكل ما فيه من دلالة على القهر وتخشيب الجسد حتى الاحتراق) هكذا يكون الجسد الأنثوي في الشريط موطن الدلالة (الحرمان، الكبت، السجن. .) وأداتها في الآن نفسه.

الجسد دالاّ وحاملا للمعنى :

كثيرا ما ناب الجسد عن اللغة وجعلها في المقام الثاني أو حولها إلى تواصل بصري تضطلع فيه هيئاته وحركاتها بوظيفة الدال فالشحوب الذي كانت تعانيه زينب يصل حد المرض أمارة على أثر الحرمان وصدى التنكر للجسد والنظرات المنكسرة لعيشة والقبوع خلف السداية ليلا

نهارا دليلا على مقاضاة المجتمع للمرأة والحكم عليها بالسجن والأشغال الشاقة لما اقترفته من ذنب: كونها امرأة والنظرات الحاقدة للحماة المحاصرة للعيشة ولأجساد كنائنها عامة علامة على انخراط المرأة أحيانا في عملية القهر هذه متنازلة عن الجانب الأنثوي فيها مرتدية شخصية ذكورية.. «وعموما إن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات» (2). ولئن كانت المسألة من صميم العملية التمثيلية ومن خصائص العرض فإنها تكتسب طرافتها لمّا يصبح الجسد -حامل المعنى- موطنا للدلالة في حد ذاته!

الجسد: مدلولا وموطنا للمعنى

يعرض الجسد -دالاً- مسألة الجسد الأنثوي في ثقافة شديدة التعقيد مبرزا صنوف القهر المسلطة عليه أو يضطلع بوظيفة ميتاجسدية حيث تخرج الذات الدلالة من ذاتها لتكشف عالمها الداخلي الذاتي Intersubjectif وليطرح الجسد قضاياه وهمومه من قهر واستلاب وقمع.. ولا يجد إلا أن يرد الفعل دفاعا عن النفس ولكن على مراحل متفاوتة وبطرائق مختلفة وإن اشتركت في العنف.

أ: العنف يوجه إلى الخارج في أكثر من مستوى

ـ من غسل لجسد الزوج (عيشة)والسعي إلى إيلامه إن جرحا بالكاسة أو حرقا بالماء الساخن انتقاما للنفس وتصريفا لما اعتمل بها من ألم.

ـ ومن دق للخلالة دقا عنيفا متوترا أثناء صناعة الزرابي لكن ولشدة مأساتها ما كانت تعلم أنها بيديها كانت تبني سجنها لتتوارى خلف قضبان من خيوط وتكرس عبوديتها للرجل.

ب: تفشل هذه الأجساد في التفريج عن الضيق الذي تعيشه (عيشة، زينب، زهرة...) فلا تملك إلا السقوط في دائرة اليأس بكاء وانتحابا..

ج: لا يبقى للجسد إلا أن يوجّه عنفه إلى الذات بعد أن فشل في تصريفه في الخارج ويتحول القمع إلى صراعات دفينة تعيشها المرأة وإلى ضرب من العصاب يتخذ:

ـ شكلا هستيريا Obsession فتعاني عيشة من آلام الظهر وانقباض العضلات ويصاب جسد زينب بالخمول والوهن وتُعرض فاطمة عن الأكل وتلازم الفراش غير قادرة على الحَراك.

ـ خوفا مرضيا Phobie يتجلى ذلك في خوف مريم (ابنة عيشة) من عملية الجماع ومحافظتها على عذريتها رغم مرور أكثر من نصف سنة على زواجها رافضة ممارسة دورها بما هي أنثى وذلك نتيجة لتعرضها لمحاولة اغتصاب في طفولتها ...هكذا لا يجد الجسد الأنثوي من سبيل لرفض واقعه غير التمرد على نفسه فيتآكل ويحطم بعضه بعضا نذيرا بفناء المرأة في ظل عالم قمع ذكوري يستغل بانتهازيّة سلم الأخلاق المشتركة لتدعيم مملكة فحولته (3) ليجعل منها متهمة بتلطيخ الشرف حتى تثبت براءتها أو هي سجينة دون جريمة عدى أنها امرأة..

إن جرأة مفيدة التلاتلي تجعل الفيلم صرخة في وجه ثقافة شديدة وتجعل الأجساد النسائية تتآكل لتنمحي بسبب ما تكرسه هذه الثقافة من مغالطات، تماما كما تصنع الجثة من داخلها دودها الذي سينخرها..

4 ـ موسم الرجال: إحياءً للأنوثة أم قتلا للجولة؟

لا شك أن عمق التقنيات السينمائية التي ميزت موسم الرجال وثراء لغته البصرية فضيلة تحسب لمفيدة التلاتلي تؤكد ما طال فيلمها «صمت القصور» من صيت وتساهم في طرحها لمشكلة عزلة المرأة عن جسدها بفعل عوامل سوسيوثقافية بجلاء وعمق يذهب أحيانا أكثر مما ينبغي فكل العلامات تشير إلى أن امرأة «موسم الرجال» امرأة الراهن وهل تعاني امرأة على أيامنا الكبت بمثل هذا العمق؟ أوليس الرجل (الجلاد



مفيده التلاتلي

في عدسة مفيدة التلاتلي) ضحية بدوره لهذه الأنساق الثقافية الناظمة؟ . . لكاميرا مفيدة التلاتلي من المرونة ما يمكنها من إيراد حادثين مفارقين في ذات اللحظة تقريبا وبالصوت نفسه بحيث يتغير الكادر في نهاية الفيلم ولا يتغير صوت الزغاريد أما الزغاريد الأولى فعلامة على فرح موهوم لولادة الحرية للأم عيشة مع ولادة عزيز (الذكر جواز سفر أمه إلى العاصمة حسب شرط سعيد) لكن سريعا ما نكتشف أن ولادة الحرية هذه ولادة مشوهة تكبل الأم بإعاقة ولدها أكثر مما تطلقها. . تتغير الصورة في الكادر ويتغير الزمن ولا يتغير من الصوت سوى دلالته على الفرح الحقيقي والولادة السوية هذه المرة مع شفاء مريم من عصابها ومن خوفها المرضي من الجماع Phobie واستعادتها لعافيتها جسدا أنثويا قادرا على التواصل مع محيطه وعلى الشعور باللذة وتكون هذه اللحظة الولادة الحقيقية للمرأة فتتخلص من عقد الماضي لكن ولادة الأنوثة في «موسم الرجال» لا تكون إلا بموت الرجل وتكبيل فحولته حاضرا وماضيا حتى يعيش ذل الخصاء الذي كانت تعيشه المرأة في ظل ثقافة ذكورية حاضرا مع عزيز المعاق الذي ينبري خلف السداية ليبني سجنه كما كانت أمه تفعل زمنا وماضيا مع عم علي الشيخ الخرف المقعد الذي لا طاقة له على الفعل أو الحراك سوى النظر بشهوانية إلى كنائنه.

إن «موسم الرجال» يكشف عن طاقات تعبيرية لدى المخرجة مذهلة غير أنه في ظننا جاء -مضمونيا- لاحقا لعصره يصور الواقع بكثير من التزيّد والمبالغة كما أن المتمعن في فيلمي «صمت القصور» و«موسم الرجال» يلحظ بلا شك ما للمخرجة من قدرة على خلق الاستعارات البصرية وعلى إثارتنا ودغدغة أحلامنا وما لها من رؤية عميقة تركز على اللعب بالتماثلات تشكيلا للمكان وفق مقتضيات الحدث غير أن هذه الأمكنة على اختلافها (القصر/المنزل/ الجزيرة. .) لم تخرج عن تيمة السجن تُقبر فيه المرأة ولا تتحرر فيه إلا بإشباع رغبتها الجسدية إشباعا واعيا (علياء في «صمت القصور»/ مريم في «موسم الرجال») أو بمعانقة الإبداع الموسيقي منه على الخصوص (علياء في «صمت القصور» / آمنة في «موسم الرجال»). وعلى عمق توظيف هذه التيمة تحتاج السينما التونسيّة إلى البحث عن تيمات أخرى وعن رؤية جديدة في توظيف الأطر حتى لا تتحول من سجن المرأة في عالم الرجل المرذول إلى سجن فنّ في أطروحات مستعادة بعيدة عن مشاغل التونسيّ اليوم.

الهوامش والإحالات

1) «موسم الرجال» فيلم لمفيدة التلاتلي : هند صبري وربيعة بن عبد الله ومنى نور الدين وصباح بوزويتة وسامي بوعجيلة وسنية المؤدب يصور حياة نساء يقضين عامة فصول السنة في انتظار عودة أزواجهن من بلدان المهجر مع حلول موسم الرجال صيفا.

2) Veltrsky, J. Man and Object in the theatre, in Garven, p84

3) «نجد أن الهاجس الأساسي في قمع حرية المرأة يكمن في هاجس أساسي عند الرجل فالمواضيع التي تدخل في ملكيته لا يمكن الحفاظ عليها إلا من خلال قمع الرغبة لها (كذا) ... وخوف الرجل من استقلال رغبة المرأة عن رغبته جعله يسقط عليها كل الأخطار الناجمة من هكذا موقع: فهي المسؤولة عن خروجه من الجنة في المفهوم الديني وهي المسؤولة عن انتشار الأمراض في الأساطير اليونانية وهي المسؤولة عن شرف العائلة إذا ما تلطخ بسبب انزلاقها حسب العادات والتقاليد الشرقية. .»

عدنان حب الله، التحليل النفسي من فرويد إلى لاكان، ص 164.

إسهامات الألكسو في الارتقاء باللّغة العربيّة

رضا الكشو (*)

تسعى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم وعلى رأسها المدير العامّ الأستاذ الدكتور محمد العزيز ابن عاشور إلى الارتقاء باللغة العربية مثلما يتجلّى في مشروع «النهوض باللغة العربية للتوجّه نحو مجتمع المعرفة»، وكذلك في دراسة «أسباب ومسبّبات تدنّي مستوى تعليم اللغة العربية في الوطن العربي»، ودراسة «استخدام التقانات الحديثة في تطوير اللغة العربية» وإعداد سلسلة «العربيّة لغتي» لمرحلة التعليم الأساسي مشفوعة بدليل المعلّم لـمادّة اللغة العربيّة.

«مشروع النهوض باللغة العربية للتوجّه نحو مجتمع المعرفة» (تونس، ديسمبر 2009) :

جاء «مشروع النهوض باللغة العربية للتوجّه نحو مجتمع المعرفة»، تنفيذا لقرارات قمّة دمشق (مارس2008) وقمّة الدوحة (مارس2009) وبناء على توصيات مؤتمرات الوزراء المسؤولين عن شؤون الثقافة في الوطن العربي في اجتماعاتهم بصنعاء ومسقط والجزائر ودمشق.

ويهدف هذا المشروع إلى تثبيت الهويّة العربية والمحافظة عليها ومعالجة مسائل التنمية البشريّة ونشر اللغة العربية وترقية استعمالها في المجتمع والمحافل الإقليمية والدولية، كما يهدف المشروع إلى مواجهة تحدّيات مجتمع المعرفة.

وسعت وثيقة هذا المشروع إلى اقتراح خطة للنهوض باللغة العربية عملا بالخطة الشاملة للثقافة العربية، وممّا جاء فيها : إنّ اللغة العربية هي إبراز مظاهر الثقافة العربية وأكثرها تعبيرا وأثرا بوصفها وعاء الوجدان القومي، فلا ثقافة قومية بدون لغة قومية.

ولّما كانت الوثيقة تسعى إلى تحقيق هذه الأهداف فإنّها حرصت على استيفاء مكوّناتها وذلك بتتبّع الميادين التي تشملها.

ونحت وثيقة السياسة اللغوية القومية منحيين معنويين، أوّلهما تدعيم اللغة العربية الفصحى ورفع الإشكال عن الازدواج اللغوي، فاللهجات تغني اللغة العربية الرسميّة، ولا خوف من غلبة هذه على تلك، أمّا المنحى الثاني فيتجاوز العموميات ليكشف عما يحدق بالعربية من أخطار آليات المواجهة وتحدّياتها لتحصين اللغة العربية.

*) جامعي، تونس

وتقف هذه الوثيقة على حقائق أساسية تتلخّص في الظواهر التالية :

لا تكمن العناية بالعربيّة في الوقوف منها موقفا إيديولوجيّا وشعوريّا بقدر ما تؤهّل إلى مواكبة التقدّم التكنولوجي واستثمار الإمكانيات الهائلة المتاحة للارتقاء إلى مصافّ اللغات العالميّة. ولا يعني أنّ العربيّة قاصرة عن ذلك، إنما الضعف يكمن في افتقار العربية إلى تنظير يلائم المعالجة التقنية مثلما تحقق لبعض اللغات الأجنبية.

والحاصل إن بحث «السياسة اللغوية القومية للغة العربية» قدّم تصورا للسياسة اللغوية في البلدان العربية، وكذلك تصوّرا للتخطيط اللغوي.

وعنى البحث بالتحليل والتعليل واتّسم بالشمول بدليل تنزيل موضوع البحث في إطاره العامّ السياسي اللغوي وإطاره المفهومي الذي حلّل مصطلحي السياسة اللغوية والتخطيط اللغوي. وجاء البحث إجرائيّا في فصله الأخير وتمثّل في اقتراح الوسائل والآجال والموارد للارتقاء باللغة العربية علّها تواجه اقتصاد المعرفة.

ويندرج هذا المشروع في إطار خطّة شاملة تقوم بها المنظّمة العربية للتربية والثقافة والعلوم سواء على مستوى واقع اللغة العربية في الإعلام والإعلان وتطوير استخدام التقانات الحديثة في تعليم اللغة العربية.

وحلّلت وثيقة «السياسة اللغوية القومية للغة العربيّة» العلاقة بين العربيّة الفصحى واللهجات. وما فتئت هذه العلاقة تطرح إشكاليّات. والإشكالية الكبرى أنّنا نحكم على الانسجام أو الانصهار بينهما دون الاستناد إلى دراسات لسانيّة تزامنيّة في مختلف البلدان العربيّة. ولا تعدو أن تصبح مثل هذه العلاقة عداء أو اتّهام لغة بتعطيل اكتساب لغة أخرى، إنّما يكمن الهدف في تحديد خصائص الازدواج اللغوي المتولّد عن ممارسة هاتين اللغتين في مجالات التواصل. ثمّ يقع بعدها التدخّل لتغليب لغة على لغة أخرى لتطبيق سياسة لغوية معيّنة أو للحفاظ على الوحدة بين البلدان العربيّة.

وتنظر وثيقة «السياسة اللغويّة القوميّة للغة العربيّة» إلى تقانة المعلومات والاتّصال بتفاؤل لأنّها تتيح إمكانيات واسعة للحضور في شبكة الأنترنيت. وهي تسمح بآليات عديدة كالأرشفة الإلكترونيّة والترجمة الآليّة وأشكال التفاعل والتواصل اللغوي والثقافي.

ولئن كان مستخدمو الشبكة في البلدان العربيّة حسب إحصائيات سنة 2008 لا يتجاوزون 60 مليون مستخدم (أي حوالي 17% من سكّان البلدان العربيّة في حين أنّ المتوسّط العالمي هو 22%) فإنّ هذه النسبة قد تطوّرت بمعدّل من أعلى المعدّلات العالميّة في ما بين سنة 2000 وسنة 2008. فبلغ المعدّل نسبة 64،20% (عن تقرير المعرفة العربيّ للعام 2009: نحو تواصل معرفيّ منتج، ص 113).

ويؤكّد الواقع المعرفي للغة العربيّة، بما يتضمّنه من إشكاليات تقنيّة وعلميّة، وجود حركيّة هائلة أوجدتها تقانة المعلومات والاتّصال ومكّنت من النظر إلى اللغة العربيّة بعيون جديدة ممّا فرض عليها تحدّيات جديدة تحاول منظّمة الألكسو دراستها ولا أدلّ على ذلك أنّها شرعت في دراسة عن تطوير المحتوى العربيّ على الشابكة.

ونحتاج إلى إجراء دراسات ميدانية تزامنيّة في مختلف البلدان العربيّة لتحديد أوجه التماثل والاختلاف بين هاتين اللغتين. ويفيد مثل هذا الوصف في تأليف الكتب المدرسيّة وتعليم اللغات للعرب ولغير العرب.

ونحتاج إلى العناية الكافيّة بما يُمارس من لغات في رياض الأطفال والمدارس الابتدائيّة باستثناء بعض الإشارات المتفرّقة. ونرى أن نوليهما اهتماما لأنّ ترسيخ اللغة العربيّة والشغف بها يبدأ من مرحلة الطفولة وعندما ينشأ الأطفال في أحضان اللغة العربيّة الفصيحة فإنّهم يتمسّكون بها عندما يكبرون ثمّ إنّهم يرسّخونها لأطفالهم من بعدهم بصورة عفويّة مبدئيّا ودون دفعهم على ذلك.

وتُدعى الدول العربيّة في هذا الصدد إلى تأليف كتب للأطفال تدفع إلى حبّ لغة الضاد مع تبادل هذه التجارب سواء في الكتب أو المسلسلات التلفزيّة المعدّة للأطفال أو إعداد قاموس خاصّ بالأطفال.

تهتمّ المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم باللغة

العربيّة والمصطلحات العلميّة والتعريب والترجمة وتأهيل معلّمي اللغة العربيّة. ويأتي تعليم اللغة في صدارة اهتمام المنظّمة، وقد سعت إلى النظر في مشكلات هذا التعليم في مختلف مراحل التعليم العامّ. ووضعت الرصيد اللغوي للطفل العربيّ للمرحلة الابتدائيّة والمرحلة الإعدادية، وألّفت المعجم الأساسي، وأنجزت عددا من الدراسات في إطار مشروع النهوض بتعليم اللغة العربيّة كما وضعت نماذج من الاختبارات الموضوعية في المرحلتين الإعدادية والثانوية. ووضعت الكتاب المرجع في قواعد اللغة العربيّة لمراحل التعليم العامّ.

وأنجزت الألكسو في هذه السنة (تونس 2010) سلسلة «العربيّة لغتي» للصف الأوّل من التعليم الأساسي الجزء الأوّل (193 ص) والجزء الثاني (156 ص) وللصفّ الثاني من التعليم الأساسي (141 ص) وللصفّ الثالث (116 ص) وأشفعت كتب الصفوف الأوّل والثاني والثالث من مرحلة التعليم الأساسي بدليل المعلّم لمادّة اللغة العربيّة (150 ص) وأردفت كلّ هذه الكتب بكتاب مناهج اللغة العربيّة للصفوف من (1 - 9) من مرحلة التعليم الأساسي (71 ص).

ويتنزّل هذا العمل في «مشروع تحسين مستوى طلاب التعليم العامّ في اللغة العربيّة» وهو مشروع يتنزّل بدوره في إطار «خطّة تطوير التعليم في الوطن العربي» والخطّة المستقبلية للمنظّمة وكذلك في قرارات المؤتمرات الوزارية النوعية والمجالس التشريعيّة للمنظّمة وفي إطار الاهتمام بموضوع اللغة العربيّة على مستوى القادة العرب، وهو ما برز جليّا في الإعلان الصادر عن قمّة الرياض (مارس/ آذار 2007) الذي دعا إلى «العمل الجادّ بتحصين الهويّة العربيّة ودعم مقوّماتها ومرتكزاتها وترسيخ الانتماء إليها في قلوب الأطفال والناشئة والشباب وعقولهم «كما برز في قرار قمّة دمشق (مارس/ آذار 2008) الذي يتضمّن الموافقة على مشروع النهوض باللغة العربيّة للتوجّه نحو مجتمع المعرفة، وكذلك في إعلان قمّة الكويت (يناير/ كانون الثاني 2009) الذي دعا إلى العمل على تنفيذ «خطّة تطوير التعليم في الوطن العربي» وأكّد على ضرورة الحفاظ على مكانة اللغة العربيّة والنهوض بها باعتبارها محطّ هويّة الأمة (**).

وانبنت كتب «العربيّة لغتي» على المهارات الأربع، الاستماع والمحادثة والقراءة والكتابة. وركّزت هذه الكتب في التهيئة اللغوية للاستماع على البدء بتدريس المحادثة التي تتحوّل إلى ضرب من ضروب التعبير الشفويّ. ويبدأ المعلّم بمحادثة الأطفال فيما بينهم ثمّ بالمحادثة بينه وبينهم لأنّ مثل هذا المسلك يحقّق التهيئة الصوتيّة لتذليل صعوبات النطق وتمرين التلاميذ على سماع الأداء اللغوي والنبرة الصوتيّة، وتأنس بذلك آذانهم اللغة وأنماطها وصيغها. وتحدث من كلّ ذلك تهيئة نفسيّة تعمل على إزالة الخوف وكسر حدّة الخجل والانطواء عند التلاميذ الذين يحسّون بالوحشة والعزلة في الأيّام الأولى من قدومهم للمدرسة.

ويوفّر سماع النماذج التعليميّة الصحيحة فرص التدريب على المحاكاة واستعمال مواقف مطابقة لما يحياه الدارس من مواقف في الحياة اليوميّة.

ويعمل الاستماع إلى اللغة وتخزين النصوص اللغوية بالذهن على إنشاء القدرة اللغوية (La compétence linguistique). وتكمن في ما يترسّب بالدماغ من تجارب وتراكيب تفضي إلى اكتساب قدرة على صوغ ما لا نهاية به من الجمل في ما لا نهاية له من الجمل في ما لا نهاية له من سياقات التلفّظ.

وسعت مجموعة كتب «العربيّة لغتي» إلى تنمية المهارات اللغويّة للمتعلّم، استماعا وتعبيرا وقراءة وكتابة. ويتجسّم اكتساب هذه المهارات من:

- تمكين الطالب من القراءة والفهم الصحيح مع التدرّج فيهما وفقا للنموّ الذهنيّ للمتعلّم.
- تمكينه من تتبّع ما يستمع إليه ومن فهمه واستخلاص الفكر الجوهريّة.
- القدرة على استخدام القواعد الأساسيّة للّغة استخداما ضمنيّا.
- تمكينه من الأداء المعبّر في قراءاته المتنوّعة (القرآن الكريم وإنشاء الشعر).

القدرة على كتابة أنواع التعبير الوظيفي.

وترسّخ كتب «العربيّة لغتي» الهويّة العربيّة وذلك بصورة ضمنيّة وبما تتضمّنه النصوص من حبّ الوطن وتحيّة العلم والتعرّف على مدينة القدس وفلسطين المحتلّة والمسجد الأقصى وكنيسة القيامة وآثار أجدادنا العرب.

وعمد مؤلّفو كتاب «العربيّة لغتي» إلى تحسيس المتعلّم بحبّ الوطن العربي برسم صوته والتغنّي به بأبيات للشاعر فخري البارودي:

بلاد العرب أوطاني *** من الشـام لبغـدان
ومن نجد إلـى يـمن *** إلى مصر فتطـوان
لسان الضاد يجمعنا *** بغسّـان وعدنــان.

ولعلّ قصيدة الشاعر الفلسطيني عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) ترسّخ في كيان الأطفال الوحدة العربيّة.

وسبق وأن أصدرت الألكسو دراسة «أسباب ومسبّبات تدنّي مستوى تعليم اللغة العربيّة في الوطن العربيّ (تونس 2010).

ناقش خبراء «الألكسو» ظاهرة تدنّي مستوى تعليم اللغة العربيّة. واتّفقوا على أنّ اللغة العربيّة الفصيحة تشكو ضعفا في الاستعمال على مستوى المكتوب والمسموع وإن كانوا يرون أنّ الحديث عن هذه الظاهرة لا يخلو أحيانا من مبالغة وتهويل، لأنّه لا يأخذ في الاعتبار التوسّع الكبير الذي عرفته اللغة العربية منذ أواسط القرن الماضي بالخصوص وما أدّى إليه نشر التعليم وازدهار الإعلام من نهضة لغويّة.

كما اتّفق الخبراء على أنّ تعليم اللغة العربيّة في حاجة ماسّة إلى جهود كبيرة ترفع من مستواه وتحقق جودته لتؤدّي اللغة العربيّة دورها في تجلية الطاقات الفكرية والإبداعية وفي الحفاظ على الهويّة العربيّة وفي دعم التنمية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في الدول العربيّة والتوجّه نحو مجتمع المعرفة.

وعلّل خبراء المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم تدنّي مستوى تعليم اللغة العربيّة بثلاثة مسببات رئيسيّة أوّلها الازدواجيّة اللغوية وما يترتّب عنها من مزاحمة العاميّة ولهجاتها للعربيّة الفصيحة المشتركة مزاحمة شديدة لا في الأسرة والمجتمع ووسائل الإعلام فحسب وإنّما في المدرسة أيضا. وثانيها الثنائيّة اللغوية التي تؤدّي أيضا إلى مزاحمة اللغة الأجنبيّة في أقطار عديدة للغة القوميّة في مجالات كثيرة، وثالثها المؤسسة التربويّة نفسها بكلّ مكوّناتها من متعلّم ومعلّم وأهداف ومحتوى وطرائق.

وتسهم الألكسو في الارتقاء باللغة العربيّة بإعداد دراسة مرجعيّة حول تعريب التعليم في الوطن العربيّ، وتتّجه كذلك لوضع اختبارات التوفل العربيّ لغير الناطقين بها على غرار التوفل الإنجليزي.

كما تقوم المنظمة بإعداد البرمجيات الخمس:
- المصطلحات.
- الترجمة الآليّة.
- المعالجة الآليّة.
- المهارات اللغوية.
- البحوث الدلاليّة.

وأوكلت المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم إلى فريق متخصّص مهمّة إعداد دراسة قوميّة حول واقع مناهج اللغة العربيّة وكذلك إعداد دليل مرجعي لتنمية الكفايات اللغوية لأعضاء الهيئة التدريسيّة.

وستنجز المنظمة خلال شهر أكتوبر المعجم المدرسي الذي شارك في إعداده نخبة من التربويين واللسانيين واللغويين العرب.

المصادر والمراجع

**) أ. د. محمّد العزيز ابن عاشور، تقديم العربيّة لغتي للصف الأوّل، تونس 2010، ص 4.

في نظريّـــة التّرجمة : اتّجـــاهات معاصرة (*)

عادل بن نصر (**)

إنّ فعل الترجمة إنجاز يتشكّل من خلال تأمّل ضروب المكافئات ورصد الملائم منها. ولئن بدا هذا النشاط تبعة مرهقة لبعضهم، فإنّه يظلّ مغامرة ممتعة للبعض الآخر. وإنّنا لا نتردّد في التصريح بأنّ ما حواه كتاب إدوين غينتسلر يهيئ القارئ للاستئناس بهذه المراوحة.

ولمّا كانت الترجمة اجتهادا محكوما بثنائية الاستبقاء والإقصاء (للمرادفات) جاز وضع النّظريات والأفكار المبرّرة لاختيار البدائل الدلاليّة.

ولقد حوى كتاب إ. غينتسلر -في هذا المجال- من وجوه المزيّة ما يعزّ اجتماعه في كثير من المؤلفات. فهو على حدّ قول مترجمه «كتاب جامع بحق بين صعوبة المتن ومتعة المضمون» (ص 19).

ولقد قصد المؤلّف من خلال كتابه تقديم «مسح تاريخي ونقدي عام له قيمته للوقائع التي كانت مسؤولة أصلا عن الانفتاح الذي شهده هذا الحقل» (ص 31). ونظرا لصعوبة تزويد القارئ بمسح كميّ يستوعب كل النظريات وقع اختيار إ. غينتسلر على «خمس من أهمّ النظريات في حينها لتكون موضوعا للمناقشة، (ومازال يرى) أنّ تلك النظريات الخمس هي التي تعكس بحق مظاهر التجديد الحاسمة بالنسبة إلى تطور هذا الحقل الفنيّ» (ص33). والمقصود بتلك النظريات -وهي ذاتها فصول الكتاب- ورشة الترجمة في أمريكا الشماليّة، و«علم» الترجمة، وبواكير الدراسات الترجميّة، ونظريات النسق المتعدّد، والتفويضية.

ولقد حصر إ. غينتسلر ذلك المسح التاريخي والنقدي في مجال التأمّل النظري لمشكل الترجمة الأدبيّة منذ الربع الأخير من القرن العشرين (ص9).

الفصل الأوّل عنوانه «مقدّمة» (ص ص 39-46) :

استهلّ هذا الفصل بالإقرار بأنّ «نظريّة الترجمة» حقل معرفي وتخصّص هامشي في العرف الأكاديمي (ص 39)، ولكنّها ولا مراء تظلّ «ذات أهميّة مركزيّة لكلّ من يتصدّى لتفسير الأدب» (ص39). لذا ارتأى

**) جامعي، تونس

إ. غينتسلر تأسيس مناقشته للوضع التنظيري في مجال الترجمة انطلاقا من تدقيق المقصود بعبارة «نظريّة الترجمة» (ص 40).

واستنادا إلى تقسيم ثلاثي رسمه رومان جاكبسون لحقل الترجمة، تبيّن أنّ نظريّة الترجمة «توقع الدارس في شبكة سيميائية تبادلية كاملة، قوامها اللغة والثقافة وهي شبكة تلامس كل التخصصات وجميع أنواع الخطاب» (ص 40).

ولعلّه من أبرز ما على المطّلع الانتباه إليه هو التأكيد على «اختلاف البحث في نظريّة الترجمة اختلافا كبيرا» (ص 41) وذلك راجع إلى المصطلحية المميزة لكل حقل. وهذه الفروق المصطلحيّة هي ذاتها التي حدت بالمؤلف إلى تبنّي منهجية تروم رصد الخلفيات الفكريّة وتشخيص ملامح الاختلاف بين المقاربات (ص 42). وهكذا افترض إ. غينتسلر أنّ الفحص «الدقيق» و«المرشد» لأنواع الخطاب الترجمي لا يتسنّى إلا «باستحضار المقدمات الفلسفيّة لدى كلّ دارس» (ص 42). وقد ضرب لذلك مثلا منهج أوجين نايدا (Eugène Nida) معتمدا في قراءته إيّاه على ما لديه من مسلمات دينية وأهداف تبشيرية.

وباعتماد هذه المنهجيّة يعتقد غينتسلر أنّه بالنّظر في «ما يؤثره الدارس المتعيّن من مصطلحية وبلاغة وأسلوب» (ص 43) تتجلّى «الطريقة التي تمارس بها الترجمات وظيفتها في مجتمع ما» (ص 43).

والقول بتحرير النّظر في الحدث الترجمي من معايير تقليديّة تنحصر في «ثنائيات المكافئ وغير المكافئ (. .) أو الجيّد والرّديء أو الصّواب وغير الصواب» هو تحويل «لبؤرة الاهتمام في فحص الترجمة» (ص45). والتأمّل في أعمال هايدغر (Heidegger) ودريدا (Derrida) في المجال بيّنت أنّ «الأسئلة المتعلّقة بطبيعة الترجمة مستكنة وراء حركات الفكر» (ص 45). ولقد رأى إ. غينتسلر في ذلك - وفي غيره من القراءات الترجميّة المماثلة (فولفرام فيلس Wolfram Wilss) ... - «برهانا فعليا» على أنّ «الإديولوجيا الثقافيّة تؤثر تأثيرا مباشرا على قرارات أدبيّة بعينها» (ص 46).

الفصل الثاني عنوانه: «ورشة الترجمة في أمريكا الشماليّة» (ص ص 47 - 128)

يتابع إ. غينتسلر في هذا الفصل رحلة تحرير الترجمة الأدبيّة في أمريكا الشماليّة من المفاهيم التي كانت تكبّلها. ويستعرض في هذا الصدد جهود أعلام ساهموا في بلوغ هذه الغاية وأبرزهم آي. أ ريتشاردز وعزرا باوند وفريدريك وايل ولورونس فينوتي. ومن خلال مساهمات هؤلاء الأعلام يتجلّى اختلاف المقاربات الترجميّة ومراوحتها بين طلب ما هو «صحيح» و«دقيق» والكشف عن «طاقة اللغة» و«تفاصيلها المضيئة» و«استنطاق الصوت الصامت والحبيس» خلف الظاهر من النصوص.

آي. أ. ريتشاردز : النقد الجديد والترجمة

قدّم نص ريتشاردز في كتابه النقد العلمي (Pratical Criticism 1929) على أنّه أفضل ما يمثّل مقاربة الترجمة باستخدام ورشة الممارسة العلميّة (ص 55). لقد أقام ريتشاردز «ورشة قراءة واقعيّة» كان يبحث من خلالها عن «حلول موحّدة لمشكلات التواصل بتوليد قواعد ومبادئ يمكن عن طريقها للتفسيرات الفرديّة أن تصاغ، وأن تكون منضبطة بطريقة صحيحة» (ص57) لذلك ناصر «نظاما تعليميا بالغ الصرامة، يقوم على زيادة التكاليف المنزليّة وتطوير النضوج والتحكم في مخزون الاستجابات وحماية القراء من الأفكار التي يتحيّزون إليها» (ص 59). وقد توصّل ريتشاردز بمقدّمته المنهجيّة إلى وضع مخطّط لطراز نظري من الاتصال طرفاه هما المشفّر والقائم بحلّ الشفرة، وهو طراز شبيه بذاك الذي يستخدمه المنظرون في مجال الاتصال (ص 64).

ويلحّ ريتشاردز في هذا السياق على أنّه لا ينبغي للمترجم الاقتصار على الوعي بأنّ العلامة تدل على شيء

ما «ولكنّ العلامة أيضا تعيّن الخصائص (les caractères) وتجسّد (réalise) وتحدّد القيمة (la valeur) وتؤثّر (influence) (أي ترغّب في التغيير) وتربط (connecte) وتحقّق غرضا (un but) (أي تحاول الإقناع)» (ص 64).

هكذا اكتسب «المعنى» مع ريتشاردز درجة عالية من التعقيد وأصبح له جانبان : صريح وضمني.

ـ عزرا باوند : نظرية التفاصيل المضيئة

خلافا لما ورد عند ريتشاردز من ضرورة نقل الدقيق من التفاصيل والخاص من الكلمات والمفرد من الصور بل حتى المتشظيّة منها، أسّس عزرا باوند نظريّته على «مفهوم الطاقة في اللغة» (ص 68)، أو «المفهوم الديناميكي للأفكار» (ص 77) والمقصود به أنّ «معنى» أيّ عمل فنّي لا يمكن على الإطلاق أن يكون ثابتا، إنّه يتغيّر كلّما تغيّرت اللغة، كما أنّ مدى ما تستدعيه الكلمات من المعاني في عمل فنّي قديم سيكون مختلفا في مستنسخاته الجديدة عند اختلاف العصر والثقافة. إنّ شيئا ما يحدث للذخيرة التي تسبق أيّ ترجمة في أثناء عمليّة تكوينها» (ص 77).

إنّ هذا التوجّه يعكس أصداء خطاب ما بعد البنيوية. واستنادا إلى خصائصه الجديدة يصوغ باوند المعيار الضامن لحسن الأداء الترجمي، ومفاده أنّ «على المترجم إذا أراد أن يفهم اللعبة الدلاليّة (Logopocia) في نصّ ما أن يفهم الزمان والمكان والقيود الإيديولوجيّة في النص الذي تمّ ترجمته» (ص 80).

ـ فريدريك ويل : المفارقة المنطقيّة في موضوع الترجمة

يفترض ويل أنّ اللغة – إلى حدّ معيّن – هي صانعة الواقع (ص 89). ولما كان الوصول إلى المعنى الخفي وراء اللغة المعنية أمرا عسيرا، غدا وجيها «أن نمنح ثقتنا لا لما تقوله اللغة، ولكن لما تفعله اللغة» (ص 97). والترجمة من هذا المنظور لا يمكن أن تظلّ «نقلا» للمضمون فحسب، بل «هي استمرارية للمضمون من داخل اللغة» (ص 98). وهذا ما يجعل «النصوص في الترجمة تولد من جديد، وتمنح حياة جديدة» (ص98). وذاك هو في اعتقاد ويل صميم العملية الترجمية.

بهذا المنحى يدخل ويل مسلكا خطرا، إذ يمنح المترجم (في الميدان الشعري) «رخصة يجري بمقتضاها التغييرات الضروريّة» التي تؤدي المعنى عن طريق الحدس (ص 99). وهذا ما يتحفّظ عليه بشدّة المنظرون المعاصرون في مجال الترجمة؛ فمنهجيّة ويل، في رأيهم، تناقض تعريفهم الترجمة «بأنّها تحويل رسالة من شفرة إلى أخرى» (ص 99).

ـ لورنس فينوتي : عودة من جديد إلى تأمّل الترجمة

في رأي غينتسلر، يعدّ فينوتي «أعظم دراسي أمريكا الشماليّة تأثيرا في الدراسات الترجميّة في العقد الأخير» (ص 113). ويعود هذا التميّز إلى طرافة ما صاغه في مؤلفين أساسيين في الترجمة هما كتاب خفاء المترجم : تاريخ الترجمة

(The Translator's Invisibility: A History of translation (1995))

وكتاب فضائح الترجمة : **نحو نظام أخلاقي للإختلاف**

(The Scandals of translation: Towards an Ethic of Difference, (2000))

. وتختزل إسهامات فينوتي في المجال في إضافتين رئيسيتين : أولاهما أنّه «ينتقد الأسس المتسمة بالنزعة الإنسية تلك التي تميّز الجانب الأعظم من الترجمة الأدبيّة في الولايات المتّحدة» (ص 114)، وثانيتهما أنّه يمدّنا بمنظومة مبتكرة من «المصطلحيات والطرق المنهجيّة لتحليل الترجمات» (ص 114) مبيّنا كيف تساهم تلك الترجمات في التطور الثقافي (ص 117). ولعلّ أبرز أطروحة عند فينوتي هي أنّ «الترجمة تميل إلى أن تكون ممارسة غائبة (Invisible) في الولايات المتّحدة»

(ص 114). ويقصد بقوله «غائبة» أنّ المترجمين «يميلون إلى أن يطمسوا ذواتهم في أعمالهم، فهم يتخلّون عن صوتهم الخاص إمّا لصالح صوت المؤلّف، وإمّا لصالح أساليب الاستقبال السائدة في الثقافة وإمّا لصالح هذين الأمرين معا» (ص 114).

وإجمالا، يقدّم فينوتي منهجا للدراسة المقارنة والتحليل التشخيصي (Analyse symptomatique) وهو عبارة عن «قراءة ما هو كثيف معتم وغير منظور» (ص 117). وقد دعّم منهجه هذا بالاستناد إلى فحص ترجمات نصوص سيغموند فرويد (Sigmund Freud).

الفصل الثالث عنوانه «الترجمة «علما» (ص ص 129 – 197)

خلال الستينات والسبعينات من القرن العشرين، بدت الحاجة ماسة في الولايات المتّحدة إلى مقاربة ترجميّة ذات نصيب كبير من النسقيّة. وفي تلك الفترة، كان يغلب على اللسانيات البحث الوصفي والبحث النحوي في أنظمة نحويّة مفردة لا مقارنة؛ وهذا ما جعلها «قليلة الجدوى بالنسبة إلى المترجمين» (ص 130).

وحرصا على الارتقاء بالتنظير في المجال الترجمي، تبنى أوجين نايدا مقدمة ناعوم تشومسكي المنهجية وقواعده التحويليّة ومصطلحاته ووظّفها في كتابه نحو علم للترجمة ((Toward a Science of translation (1964). وقد صار هذا المؤلّف «بمنزلة الكتاب المقدس لا بالنسبة إلى ترجمة الكتاب المقدس فحسب، ولكن بالنسبة إلى نظريّة الترجمة على وجه العموم» (ص 132)

أوجين نايدا: تطبيق النحو التوليدي على الترجمة

للمقارنة بين مساهمتين مصيريتين في المجالين اللساني والترجمي، يرى إ. غينتسلر أنّه «إذا كان الأساس النظري عند تشومسكي أفلاطونيا، فإنّه عند نايدا بروتستانتي (..) فقد كان نايدا آنئذ لا يزال يكتب للمبشرين لا للمترجمين»(ص 145). ولا عجب بعد ذلك أن تكون أطروحته الأساسيّة هي «أنّ مترجمي الكتاب المقدس لا ينبغي لهم أن يسلموا سلفا بأنّ الإتّصال حاصل، ولكن عليهم أن يحقّقوا التوصيل، مستخدمين جميع مصادر اللسانيات ونظريّة الاتصال لتعينهم في إنجاز مهمّتهم» (ص 145).

ومن الوجهة النظريّة، لا يرفع نايدا من شأن العلامة (Le signe) كما يفعل تشومسكي وكثير من اللسانيين البنيويين؛ إنّ المهمّ عنده هو الاستجابة إلى العلامة؛ فإذا استطاعت الترجمة أن «تشتثير الإستجابة التي يريدها الرّبّ، فإنّها - في رأيه - تكون ترجمة ناجحة» (ص146).

وفي رأي غينتسلر، إنّ مثل هذه النّظريّة لا يمكن أن توسم بالعلميّة الصارمة، فهي «في أكثرها ثمرة لطبيعة نزعات (نايدا) الدينيّة» (ص 146).

فولفرام فيلس : علم الترجمة في ألمانيا

إنّ أبلغ نصوص فولفرام فيلس تعبيرا عن جهوده في النّظريّة والممارسة هو كتابه علم الترجمة : مشكلات ومناهج (1982). وينقسم علم الترجمة عند فيلس إلى ثلاثة فروع متعالقة : علم عام ودراسات وصفيّة وبحث تطبيقيّ.

أمّا العلم العامّ، فهو نظر في المقدّمات المنهجية المرتبطة بلسانيات النّص (تصنيف النّصوص تصنيفا موضوعاتيّا «thématique» ووظيفيا «fonctionnel»). وعلى المترجم في هذا المجال أن يمتلك الكفاءة التحليلّية في التعامل مع النصوص.

وأمّا الدراسات الوصفيّة، فهي تنزع إلى التركيز على المكافئ المقاماتي (البراغماتي) للنّص.

وأمّا البحث التطبيقيّ، فهو بمثابة تأملات عمليّة لصعوبات معيّنة في الترجمة مع محاولة صياغة حلول لها. وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ هذا الفرع يسعى إلى إنشاء إطار مرجعيّ لتحليل الأخطاء، كما «يحاول أن

يقدّم بنية تفسيريّة وتقويميّة لتقدير الجودة، أو على الأقلّ لتقدير البدائل المقبولة» (ص 162).

النظريات الوظيفيّة في البلاد الناطقة بالألمانيّة:

تبنّى المقاربة الوظيفيّة (L'approche fonctionnelle) كثير من الدارسين في ألمانيا ومن بينهم كاثرينا رايس (Katharina Reiss) وهانز فيرمير (Hans J. Vermeer) وماري سنيل هورنبي (Mary Snelle-Hornby) وكريستيان نورد (Christian Nord) وجوستا هولز- مانتاري (Justa Holz- Mättäri).

ويعتبر كتاب رايس وفيرمبر أساسا لنظريّة الترجمة العامّة (1984) النص الأساسي للمقاربة الوظيفيّة في مجال الترجمة. وقد وسّع فيه المؤلّفان مفهوم نايدا عن التكافؤ الديناميكي وبلغا به مستويات جديدة من المرونة والقابلية للتكيّف (ص 183).

وفي مقارنة دقيقة بين المقاربة الوظيفيّة وأطروحات نايدا يقول غينتسلر : «وكما كان لدى نايدا دوافع تبشيريّة تقف وراء مفهومه عن «المكافئ الديناميكي»، ووراء تصوّره الخاص به عن «علم» الترجمة، فكذلك يبدو أيضا أنّ للمقاربة الوظيفيّة رسالة ترويجيّة للمبيعات تقف وراء مفهومها عن المكافئ الوظيفي» (ص 192).

الفصل الرابع عنوانه : «بواكير الدراسات الترجميّة» (ص ص 199 – 259)

كان جيمس هولمز أوّل من صاغ مصطلح «الدراسات الترجميّة»، راغبا في أن يجعل من ذلك علما قائما على مقاربة غير منتمية إلى التحليل اللساني العلمي ولا إلى التحليل الأدبي. واستنادا إلي هذا التصوّر، برزت في هولندا وبلجيكا مياسم اتّجاه ينزع إلى التخلّص من عبء ذلك الاستقطاب. كانت تلك بداية مرحلة جديدة أطلق عليها غينتسلير اسم «بواكير الدراسات الترجميّة» (ص 199). وقد خصّص حيّزا من هذا الفصل الربع لإبراز العوامل الثقافيّة والاجتماعيّة والجغرافيّة التي جعلت من هولندا وبلجيكا موطنا ملائما لنشأة هذه المقاربة.

وفي الاتصال بالشكلانيّة الروسيّة فتح الطّريق لدخول مفاهيم «الأدبيّة» و«الوظيفيّة الشعريّة» و«التعجيب» (Défamilialisation) لتصير مكوّنات أساسيّة في تشكيل نظريّة الترجمة.

وقد برز في هذه المرحلة أعلام من بينهم دان برويك (وقد اشترك مع لوفيفر في تأليف كتاب عنوانه : دعوة إلى الدراسات الترجميّة ، 1979) وانطون بوبوفيتش (نشر وقائع مؤتمر في مجموعة «الترجمة : محور نمو المعرفة الأدبيّة»، 1978).

ولعلّ أهمّ ما توسم به هذه المرحلة هو عكوف الدارسين على تحليل «التغييرات الاستبداليّة» (نظرا لكونها مفاتيح تخوّل معرفة قرارات المترجم) والبحث الدقيق في طبيعة التكافؤ وأنماط المكافئات وتحقّقها في لغة المصدر ولغة الهدف.

وفي هذه الفترة، تشكّلت حلقات بحث متعدّدة في المجال، فتضافرت التخصّصات المختلفة وحدث التلاقح المعرفي بين نظريّة النسق المتعدّد التي نشأت في الجامعة العبريّة وبين الدراسات الترجميّة التي نضجت وأعطت ثمارها في هولندا بالخصوص.

الفصل الخامس عنوانه: «نظريّة النسق المتعدّد» (ص ص 261 – 343)

كان إيتمار إيفين – زوهار أوّل من استعمل مصطلح «النسق المتعدّد» (Polysystème) ويقصد به «حاصل الأنساق الأدبيّة، وتشمل كلّ شيء بدءا من الأشكال الراقية أو المعتمدة (..) ومثال ذلك الشعر وانتهاء بالأشكال الدنيا أو غير المعتمدة كأدب الأطفال وقصص العامّة» (ص 261). وقد تبنّى زميل له (جدعون توري) هذا المفهوم وقام بجرد عدد من «معايير» الترجمة التي تؤثّر على اتخاذ القرارات عند ممارسة الفعل الترجمي. وقد صاغ ذلك في كتاب عنوانه «بحثا عن نظريّة الترجمة (1980)».

وإجمالا، يدعو منظّرو النسق المتعدّد إلى تجاوز التّخوم اللسانيّة والأدبيّة «الشرعيّة» (ص 266). فعمليّة الترجمة في نظرهم «ليست هي نقل نص مفرد، ولكنّها عمليّة تغيّر، وانتاج لترجمة داخل نسق أدبي بتمامه» (ص 268).

وفي هذا السياق، عمّق توري تأمّلاته في الترجمة الأدبيّة وتوصّل إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من المعايير في هذا الضرب من الترجمة (ص 305). ففي نظره هناك المعايير التمهيديّة (وتتضمّن كلّ معيار يحكم اختيار العمل والاستراتجيات الكلية للترجمة ضمن النسق التعدّدي) والمعايير الابتدائيّة (وهي التي تقوم بتصنيف اختيار المترجم الفرد من حيث تبعيّة اختيار النص الأصلي لعلاقاته النصّية ومعاييره، أو تبعيّته للثقافة المستهدفة بمعاييرها اللغويّة والأدبيّة) والمعايير الإجرائيّة والمقصود بها القرارات الفعليّة التي تتخذ في أثناء عمليّة الترجمة.

أمّا أبرز ما تبنّته الدراسة الترجميّة من نظريّة توري في الترجمة فيركّز على المعايير السوسيولوجيّة - الأدبيّة التي تحكم الثقافة المستهدفة وتؤثّر مباشرة في عمليّة الترجمة. وعديدة هي الجوانب التي أسهمت بها نظريّة توري في تطوير حقل الترجمة، ومن بينها، التخلّي عن فكرة المكافئ الأدبي أو اللغوي وكذلك عن القول بوجود رسالة أصليّة ذات هويّة ثابتة (ص 312).

الفصل السادس عنوانه: «التقويضيّة» (ص ص 345 - 432)

أظهرت الدراسات الترجميّة خلال الثمانينات أنّ النصّ المترجم يندرج في شبكة تبادليّة من التناصّ. كما بيّن التحليل الذي ينتمي إلى ما بعد البنيويّة أنّ الترجمة تستعصي على كلّ مقاربة نسقيّة. وتشابك هذه الخلاصات أدّى إلى ظهور التقويضيّة.

ومن الأسئلة التي يطرحها التقويضيون (وقد اعتبرت مدخلا لآفاق البحث في الترجمة) ما يلي:

ماذا إذا كان تحديد معنى نصّ ما غير محكوم بالأصل، بل بالترجمة؟ ماذا إذا كان الأصل فاقدا لأيّ هويّة ثابتة يمكن تحديدها جماليّا أو علميّا، ولكنّه يتغيّر في كلّ لحظة زمنيّة يعبرها إلى الترجمة؟ (ص 346) ما الذي هو موجود قبل «الأصل»؟ هل يمكن أن نتأمّل الأمر من زاوية ما قبل الأصل أي من زاوية ظروف ما قبل الوجود الأنطولوجي للأصل؟ (ص347).

وعلى الرغم من أنّ التقويضيّة لا تقدّم نظريّة خاصّة بها في الترجمة، فإنّها تستخدم هذا الحقل غالبا لإثارة أسئلة حول طبيعة اللغة و«الوجود في اللغة» (ص 347).

الفصل السابع عنوانه: «مستقبل الدراسات الترجميّة» (ص ص 433 - 472)

بعد الاستئناس بأطروحات هيدغر ودريدا، صارت المقاربة الترجميّة تنزع إلى تحطيم قوّة المدلول المتعالي وتحرير الحقل من تلك المعايير التقييميّة المبنيّة على درجة الاقتراب من التكافؤ الخالص. وقد ذهب أحد الباحثين في المجال، وهو دوغلاس روبنسون إلى الحديث عن «منعطف ترجمي» (ص 438) يتحوّل بمقتضاه دور المترجم إلى الإبداع بناء على ما يباح له من تدخّل في صياغة اللغة وتشكيل الدلالات.

إنّ ما يفرضه تحقّق الاتّصال بين الثقافات المختلفة يدعو إلى النّظر في حدود صلاحيات المترجم في تكييف معاني الخطاب (الرّسالة) وهذا ما أسهب بيتر فاوست في توضيحه بعد أن تساءل عن مدى الانحراف عن المعنى الحرفي الذي يسمح به للمترجمين لكي يقوموا بإيصال أفعال الإنجاز (ص 441).

وليس من الطريف أن تلتقي هذه التأملات مع ما تثيره نظريّة الخطاب ذات الصلة الوثيقة بالترجمة، إذ أنّها تحمل المترجم على «الوعي بالأعراف المتاحة والتي تيسّر إنجاز الترجمات المثلى» (ص 442). وهذا ما فصّلت فيه القول ماري سنيل - هورنبي التي لم تعد تعرّف الترجمة بأنّها نشاط يجري بين لغتين، وإنما

تعتبرها تفاعلا بين ثقافتين؛ والثقافة في تصوّرها ليست فنونا فحسب، ولكنّها أوسع من ذلك استنادا إلى القراءة الأنثروبولوجيّة (ص 442).

ولّما كان للترجمات دور في التشكيل الثقافي وتشكيل الهويّة، صار وجيها اعتبار مستقبل الدراسات الترجميّة طورا شديد الإثارة لأنّه سيبدأ حتما «بتفكيك حزمة العلاقات التي يتكوّن منها المعنى» (ص 472) المنصهر داخل شبكة من الأنساق.

المصادر والمراجع

*) المنظّمة العربيّة للترجمة، ط1/ بيروت، 2007، 559 ص
النص الأصلي باللغة اللإنقليزيّة :
Edwin Gentzler : Contemporary Translation theories, Revised 2nd , Multilingual Matters LTD, Clevedon, UK, 2001

المنهج النّقديّ في الفكر الأركونيّ

عبد العزيز بن يوسف (*)

جزم الكثير ممن احترفوا الكتابة والاشتغال بالفلسفة والتفلسف أمثال الأستاذ (ألفرد جيلس آير **Alfred Jules – Ayer (1910 – 1989** م)، أحد أعلام الوضعية المنطقية «أن قيمة الفلسفة تكمن في قدرتها على إثارة الأسئلة وفي النجاح الذي تحرزه لدى الإجابة عليها» (1). ولعل أهم ضمان لاستمرار الفلسفة وعدم انقراض تفكيرها اشتغالها بمجالات العلم التي نقصد بها الرياضيات والفيزياء وغيرها من مجالات العلم الموصوف بالدقة والكم الرياضي. كان هذا الضامن بمثابة المقدمة الضرورية التي اعتمدها وآمن بها الكثير من الفلاسفة والمشتغلين بالفلسفة في الفكر المعاصر أمثال: «كلود ليفي شتراوس Claude Lévi – Strauss» (المولود سنة **1908**) «ومحمد أركون» (المولود سنة 1928 م) الذي لفت انتباه الكثير نظرا لما خصّ فكره من اهتمامات ودقة ومحاولة جادة لممارسة التشريح الفكري والنقدي على أهم طابوهات الفكر العربي الإسلامي.

من هو محمد أركون وماهي معالم فلسفته:

ولد محمد أركون في تباوريرت هيمون إحدى قرى منطقة تيزي وزو بالجزائر بتاريخ **01** فيفري **1928**م، وغادر قريته في التاسعة من عمره متجها صوب مدينة وهران، ينحدر من أسرة فقيرة، كان يكبر إخوته الأحد عشر الذين عانى معهم طيلة مرحلة طفولته وشبابه مرارة الحرمان والحاجة. ولعل ذلك ما دفعه لرفع التحدي في الثاني عشر من عمره. تعلم القرآن الكريم في مدرسة قرآنية أنشأها عمّه ونال الابتدائية من المدرسة الابتدائية الفرنسية، وفي تلك المرحلة من عمره تأثر بالثقافة والتاريخ الفرنسي، كما تعلم اللغة اللاتينية من خلال نصوص فرجيل، شيشرون، تيرتوليان والقديس أوغسطين والقديس سيبريان، كما كان بالغ التأثر بالثورة الفرنسية وبعد تحصله على شهادة البكالوريا اتجه إلى دراسة الأدب العربي بجامعة الجزائر، وفي سنة **1954** سافر إلى باريس لتحضير «التبريز» الذي ناله وعين بعدها أستاذا بثانوية «ستراسبورغ» عام **1956** إلى غاية

*) جامعي، الجزائر

بـاريس **1959**. وفي سنة **1958** بدأ يحضّر أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه واختار الإناسة أو الإنسية العربية في القرن **15** للهجرة ابن مسكويه فيلسوفا ومؤرخا كمجال اشتغال. شغل منصب أستاذ مساعد بجامعة السربون من سنة **1960** إلى غاية سنة **1969**.

أصدر أوّل مقال له سنة **1960** كنقد لكتاب «الإسلام الحديث» لفون غرونبوم في مجلة «أربيكا» المتخصصة في الدراسات العربية الشرقية.

في تلك المرحلة تأثر بالدراسات التاريخية لمدرسة الحوليات الفرنسية، كما تأثر بعلم الاجتماع الديني وبكتابات «كلود ليفي شتراوس» البنيوية الأنثروبولوجية.

تحصل محمد أركون على شهادة الدكتوراه بالسربون سنة **1969** وعلى إثر ذلك عين أستاذا محاضرا في جامعة ليون الثاني إلى غاية سنة **1977**، ثم أستاذا للغة العربية والحضارة الإسلامية في جامعة باريس، نال الدكتوراه الفخرية رفقة إدوارد سعيد من جامعة إكستر ببريطانيا سنة 2001، له عدة مؤلفات جُلها كتب باللغة الفرنسية وأغلبها ترجمت إلى العربية بفضل تلميذه هاشم صالح، فكتبه كانت عبارة عن مجموعة محاضرات سبق له أن ألقاها في ملتقيات، أو مقالات مطولة مثل: **الفكر العربي/ والإسلام بين الأمس والغد**، مع العلم أن تلك المحاضرات نشرت دون تعديل وجمعت في كتاب واحد، ولعله في هذا قد انتهج نفس أسلوب الكتابة والنشر الذي اعتمده البنيويون والكتاب الفرنسيون أمثال «كلود ليفي شتراوس».

إذا ما أردنا الحديث عن فلسفة وفكر محمد أركون: فإن أوّل ما ينبغي البدء به هو لفت الانتباه إلى تفصيله، تعدّ نقطة تفصيلية. وهي أن تكوين محمد أركون الفكري كان في إطار التعليم والنظام الجامعي الفرنسي وهذا ما يثبت التصاقه بالثقافة والفكر الفرنسي إذ يعترف ويصرح به فيقول: «أنا عضو كامل في التعليم العام الفرنسي وعلى هذا الصعيد فأنا مدرس علماني يمارس العلمنة في تعليمه ودروسه وهذا يشكل بالنسبة لي نوعا من الانتماء والممارسة اليومية معا» (2)، وعرف محمد أركون ما عرفه عن الدين الإسلامي والثقافة العربية عن طريق كبار المستشرقين الفرنسيين؛ إذ يؤكد في أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه ذلك حين قال: «ما كان لهذا العمل أن يستمر حتى نهايته لولا تلك المعونة والصداقة الحارة التي لم تغب يوما ما، أقصد صداقة أساتذتي المشرفين: برونشفيك، شارل بيلا، كلود كاهين»(3)، فكان هؤلاء بمثابة المرجعية الفكرية والعلمية فاستقى منهم المنهج والطريقة أمثال كروجيه انالديز، جورج فاجدا، ولوتورنو، وكان صديقا حميما للويس غارديه؛ لذلك قال: «لكل هؤلاء لا أستطيع أن أعبّر عن تقديري الحقيقي إلا عن طريق الانخراط في نفس الخط المنهجي والمعرفي الذي شقّوه وعبّدوا له الطريق»(4). وهذا ما يثبت تعلق والتصاق محمد أركون بالمجال الثقافي الفرنسي الأوروبي ويعبر عن ذلك باستخدامه لمصطلح الفضاء الذي استمده رأسا من «بييربورديو» عالم الاجتماع الفرنسي والذي يقصد به تأثره بالامتداد الثقافي والفلسفي الفكري الغربي من أوروبا حتى الولايات المتحدة الأميركية فأشبع عطشه الفكري من الثقافة الفرنسية والعلوم الإنسانية والفلسفة المعاصرة الفرنسية والألمانية، كما لم يخف تأثره بالدراسات الأنثروبولوجية البريطانية والأميركية، وعليه فإن منهجه لم يختلف عن منهج تلك الفلسفات والدراسات الذي -ولا شك- كان غريبا عن طبيعة الثقافة العربية الإسلامية، ويلفت محمد أركون الانتباه إلى القطيعة التي حدثت في الفكر الأوروبي سنوات الستينيات في مجال العلوم الإنسانية والاجتماعية، واللسانيات، وعلم الدلالة، وعلم النفس، الأنثروبولوجيا والفلسفة، وهذا ما يؤكد مرة أخرى وثاقة الرباط الفكري والمنهجي الذي يربط بين كل من أركون وميشال فوكو، كلود ليفي شتراوس، وبيير بورديو وجاك دريدا (5).

ولكن هذا الكلام السابق في الذكر لا يعني أننا يمكن الحكم على كل ما كتبه محمد أركون بأنه مجرد نتيجة لاطلاعه وتأثره بمنهج وفكر العلوم التي سادت في

النصف الأخير من القرن العشرين؛ بل حتى إقامته في فرنسا ومشاركته وإسهامه في الحياة الفكرية والأوروبية ساعده في إنجازه الفكري، وقد أشار إلى ذلك «علي حرب» إذ يقول: «لا مراء أن إقامة أركون في باريس واضطلاعه بالتدريس في جامعاتها وانخراطه في الحياة الأكاديمية والفكرية الفرنسية كل ذلك سهل له مهمته النقدية، إذ فتح له آفاقا فكرية خصبة مبتكرة وزوده بعدة منهجيات ذات فعالية قصوى على الكشف»(6).

إن أركون ينشط في المجال الثقافي العربي الإسلامي من الخلفية والواجهة الفكرية والثقافية والفلسفية الغربية والفرنسية منذ بداية الستينيات، ولقد طالب علنا بإقحام مناهج ومصطلحات العقل العلمي الغربي في الدراسات الإسلامية عن طريق مواجهة أي تيار فكري معارض لما يسميه العرب «الغزو الفكري الغربي»، والسبب يكمن في كون الثقافة الأوروبية لم تبق أوروبية فحسب؛ بل أضحت ثقافة عربية أيضا ولكن بكيفية معينة، ولعل أهمية مؤلفات أركون تتجلى في كيفية توظيفه لمناهج و مصطلحات البنيوية وما بعدها ثم ممارسته للنقد على العقل الإسلامي(7).

لذلك فإن أركون لم يتأثر بالأشخاص بقدر ما تأثر بالمنهاج كما يؤكد هو نفسه «أنا لم أتأثر بالأشخاص بقدر ما تأثرت بالعلوم والمنهجيات»(8).

فتأثره بالبنيوية ومناهجها يتجلى في المشروع الفكري الأركوني وتطبيقاته وممارسته للنقد على العقل الإسلامي خاصة في النظر إلى الخطاب والتعامل معه على أساس أنه بنية بغض النظر عن طبيعة النص سواء كان وحيا أو اجتهادا دينيا أو فكريا، كما أن الذات في الخطاب الأركوني، ماتت كما سبق وأن قتلت في الخطاب البنيوي الغربي ويظهر ذلك بوضوح في تحليل «أركون» لنص أنور الجندي إذ يقول: «نلاحظ نفس الفرضيات والمسلمات ونفس التصورات والاعتقادات تفرض نفسها على الجميع لكي تشكل خطابا اجتماعيا ضخما وجبارا» إن المسألة هي فعلا مسألة خطاب جماعي وليست مسألة **خطاب فردي شخصي**، إذا نظرنا إلى نص أنور الجندي من جانبه اللغوي نجد أن صاحب الخطاب الفاعل هو الإسلام باستمرار أي الوعي العقائدي الجماعي الذي يرتبط في وقت واحد بالتاريخ الدنيوي بالحالة السوسيولوجية الحاضرة، وبرؤية آخروية معروفة، إننا لم نعرف شيئا عن هذا الوعي الجماعي الذي يبحث عن تماسكه ولإبراز تفوقه من خلال شهادة أنور الجندي هذه، إذا ما اعتبرنا نصه فرديا يخصه وحده، لهذا السبب ينبغي أن ننسى اسم كتّاب النص تماما» (9).

وتأثر أركون ببنيوية «كلود ليفي شتراوس» الأنثروبولوجية ذات الطابع العلائقي والمؤمنة بوحدة النموذج نجده ماثلا في محاولته الجادة لإدخال التحليل التزامني (Synchronique) في مجال الدراسات الإسلامية المكتفية فقط بالدراسة التطورية (Diachronique). ففي تحليله لمفهوم العقل في القرآن مثلا يقول: «عندما نحلل النص الذي بين أيدينا اليوم وكما وصلنا، فإنه من غير الممكن التحدث عن العقل بالمعنى الأرسطي وبالمعنى الحديث للكلمة» (10).

وعند قراءة أركون «لسورة التوبة» نجده يحلل مفاهيم الألفاظ فيبني بذلك عدداً من الأسطر الحاملة لألفاظ تدل على هذين النمطين من العلاقات:

مؤمنون / كافرون، منافقون، مشركون قوم لا يعلمون (علاقة تركيبية). صلاة، زكاة، صدقة، قربات، جزية، معزم، مسجد حرام، بيت الله، مسجد ضرار، مسجد الله (علاقة جدلية). والأسطورة عند محمد أركون قد تأخذ مفهوم رواية التاريخ وقد تتحول هي ذاتها إلى تاريخ وهذا ما قاده إلى الحديث عنها. ويتخذ من النص القرآني مجازية رمزية، فالمجاز والإشعارات والحكايات وضرب الأمثال تخترق كلية الخطاب والنص القرآني من بدايته حتى نهايته، فهذه كانت أهم التحاليل والنعوت التي نعت بها أركون البنية اللغوية القرآنية (11).

وهناك علاقة تفاعل فكري وتأثر بين الفكر الأركوني وخطاب مشال فوكو ويتجسّد ذلك في فهم «تاريخ الأفكار» إذ يرى فوكو أنه مسكون بالقطيعة والانفصال إذ

أن «مفهوم الانفصال أصبح يحتل مكانة كبرى في فروع المعرفة التاريخية، فالتاريخ بمعناه الكلاسيكي افترض الانفصال معطى لكنه غير قابل لأن يفكر فيه»(12). ونجد ذات المفهوم لدى أركون، إن المطالبة بتراث دائم وحاضر من خلال محاولة إحياء التراث في الخطابات الإسلامية يرى محمد أركون أنه أمر غير ممكن، وقد يطرح فقط في إطار فرضية إيديولوجية تجهل بالمرة مفهوم الانقطاع في التاريخ(13).

وعليه فإن التاريخ لم يبق في معزل عن التحليلات المنتمية للحقول المعرفية المختلفة الأخرى، فهناك نقاط تقاطع في مجال المنهج التاريخي بين التاريخ وبعض القضايا في اللسانيات، الأنثروبولوجيا أو الاقتصاد أو التحليل الأدبي، لذلك فإننا نجد المشروع الأركوني ينتقد المنهجية الوضعية الاستشراقية في التزامها بحرفية النص الذي كان على حساب الاهتمام بالأنظمة السيميائية غير اللغوية التي تكون العقل الديني أو المتعلق به مثل: الميثولوجيات، الشعائر الدينية، الفن وغيره. أدخل «محمد أركون» مفهوم تاريخ نظام الأفكار الذي كان بديلا لمصطلح تاريخ الأفكار على الفكر الإسلامي فيصبح بذلك الفضاء العقلي الإسلامي. وأعاب على الدراسات الإسلامية والاستشراقية عدم اهتمامها بهذه المفاهيم. «وأما مفهوما الإبستيمي ونظام الأفكار اللذان استغلا بخصوبة لا متناهية من قبل ميشال فوكو قد بقيا مجهولين تماما بالنسبة لمؤرخي الأدب العربي»(14). وذات الوحدة النصية الموجودة عند فوكو نجدها حاضرة عند «محمد أركون» إذ أن كل آية من آيات القرآن الكريم بصفتها وحدة مركبة من علامات لغوية ثلاثية البنية (دال / مدلول / عائد)، فهي وحدة دالة صادرة عن منبع أو مركز وهو «الله» وكل آية تطرح كمركز ويشكل أركون بعد هذا التشكيلية المجازية في القرآن الكريم أو في النص القرآني(15).

كثيرا ما نجد أركون يشير إلى التفكيك (Déconstruction) الذي تأثر فيه بالفيلسوف الفرنسي المعاصر «جاك دريدا» الذي أثبت «أن التراث الفلسفي الغربي ظل دائما متشبعا بما سماه «مركزية الكلمة» أو ميتافيزيقا الحضور»(16). فبالتفكيك يصبح المقدس تاريخيا والتصور الأسطوري يدرك في التصور العلمي وبنفس الطريقة التي انتقد بها دريدا العقل التكنولوجي، ينتقد أركون العقل السائد في عصر العولمة والذي يسيطر في المجتمعات الغربية التي تسودها المادية والبرغماتية(17).

اصطبغت فلسفة وفكر محمد أركون أيضا بصبغة التفتح والانفتاح إزاء العلم ونظرياته قديمة وحديثة دون تمييز أو إقصاء، ولعله في ذلك تأثر أيضا بالبنيويين الفرنسيين وحتى بفلاسفة العلم الأميركيين أمثال «(Paul Feyerabend) الذي ألف كتابا بعنوان : **ضد المنهج** Against Method سنة **1973**، الذي أراد منه أن يكون تكريسا ودعوة للنظرية الفوضوية في العلم والمعرفة التي من مبادئها ومنطلقاتها قاعدة : «أي شيء يؤدي الغرض» ويلح فيرابند من خلال ذلك على ضرورة الاهتمام بأي نظرية معرفية أو علمية سواء أكانت قديمة أم جديدة؛ فعند اشتغالنا بنظريات متعددة ومختلفة فإن ذلك يزودنا بالقدرة على النظر إلى العالم من زوايا مختلفة ومتعددة تعدد تلك النظريات. وهذا ما جعل محمد أركون يلح على المنهج المتعدد الاختصاصات.

لقد تعاطى وتفاعل الفكر الأركوني مع **خطاب ما بعد الحداثة** الذي كان مجملا عبارة عن نظرية اجتماعية وفنية أيضا تعكس نوعية الحياة التي يعيشها البشر في عالم سريع مجنون التغير لدرجة انعدام الثقة فيه، بالأشياء، وكثيرا ما يصطحب استعمال مصطلح ما بعد الحداثة بمصطلح الحداثة ومازالت حركة المدّ والجزر قائمة بينهما، وإذا كانت الحداثة تستهجن وجود العقلانية في إمكانية المعرفة بالطريقة التقليدية، ففكر عصر التنوير صنّف الأشياء تصنيفا هرميا واهتم بذلك أيّما اهتمام كتصنيف: ما هو عقلي وما هو غير عقلي، المعرفة، والذي ليس بمعرفة... وهكذا. وربط هذا التصنيف بالتصنيفات الهرمية الاجتماعية، فعقلانية التنوير هي عقلانية الرجل الغربي الأوروبي الأصل كما أنها أيضا

شكل من أشكال اضطهاد المرأة والأقليات والشيء السائد هو نموذج اللغة دون وجود بنى لغوية، كل هذه المعطيات التي ميّزت العالم الحديث والمعاصر فكريا، وعلميا، واجتماعيا، وفنيا أثرت في فكر وفلسفة وشخص محمد أركون ودفعته إلى الحركة الفكرية والإسهام برأيه في إثراء الفكر والثقافة وأول ما قام به بعد الاطلاع على كل ما خصّ الحداثة هو نقد الحداثة بقوله: «ليست ذات وجه تحرري ولكن ذات وجه سلبي متوحش أيضا. وحسبه أن لما بعد الحداثة إطارها الزماني والمكاني، إنها حالة ثالثة للعقل ظهرت بعد عام **1945** بأوروبا ويطلق على هذا العقل تسمية فردية خاصة هي: العقل المنبثق الطالع أو الاستطلاعي كي ننفصل على حد رأيه عن التطور الخطي للمركزية الأوروبية، ومن مميزات ما بعد الحداثة أنها أقل ممارسة للتهميش والإقصاء، وتحاول استعادة ما نفته الحداثة باسم العقل والتنوير والتقدم فهي نقد للنقد يكشف أوهام العقل وعتمات التجارب التنويرية واستبداد المشاريع التحررية» (18).

لذلك نجد محمد أركون يستنكر كل تعصّب أو تميز ديني لغوي أو قومي وفي المقابل دعا إلى الانفتاح على كل ما حمله مشروع الحداثة غير المكتملة من إيجابيات كان أهمها تحرير الإنسان، ويتفق رأي محمد أركون مع رأي الكثير من المفكرين والفلاسفة أمثال «يورغن هابرماس Jurgen Habermas فيلسوف مدرسة فرنكفورت النقدية الذي دافع عن مشروع الحداثة وخاصة فكرتي **العقل والأخلاق**، مؤكدا أن الحداثة لم تفشل لأنها ببساطة لم تتجسّد أبدا، والإنسان في المجتمعات الصناعية الحديثة يعيش مع أقرنه حالة فراغ روحي يفقده كل ما هو مثالي وسامي من سلوكيات وقيم، فتحول البشر إلى آلات ومادة جوفاء جامدة، ولعل ذلك ما يدفع إلى ضرورة تحديد وإظهار الطريقة التي يهيمن بها النظام الذي يفعل كل ما يفعله لأجل إيداع الناس وضمان تجدده، لذلك فإننا نجد أركون يقول: «ينبغي أن نعلم أن الأنظمة اللاهوتية تعكس إرادات القوة والتوسع والهيمنة فيما يخلع عليها القدسية والمشروعية والطقوس الشعارية، ومن هنا يتحدث أركون عن العقل الاستطلاعي المنبثق الجديد الذي يتجاوز كل ما سبق ومعه تعمق المعرفة التحليلية التي قادها عقل فكر التنوير في أوروبا بالقرن **18**. وعلى هذا المستوى حدثت القطيعة مع المسلمات الوضعية ومع الآراء الميتافيزقية التي أقامت التضاد بين ما هو علمي وما هو ديني، وهذا ما دفع أركون إلى الاجتهاد لايجاد قيم مشتركة تتجاوز اختلافات الأديان لغاية تشكيل الذات الإنسانية، وتأسيس ديانة جديدة -إن جاز التعبير- منفتحة ومتوائمة ومستوعبة لعقل ما بعد الحداثة. وفيما يتعلق بالمجال الإسلامي فإن العمل يكون لغاية تأسيس علم لاهوت إسلامي جديد يتجاوز الخلافات الموجودة بين المذاهب الإسلامية المختلفة التي أقامت التضاد بين ما هو علمي وهو ما ديني.

عندما اعتبر «هابرماس» اللغة خاصية إنسانية تأتي بعد خاصية القدرة على استخدام العلامات لتحقيق غاية تواصل البشر مع بعضهم البعض طمح من وراء إظهار التضليل والتمويه الذي تقوم به البنى الاجتماعية لأن سوء الفهم أمر وارد وهو الذي يؤدي إلى سوء التأويل وبالتالي الخداع وتكريس الأديولوجيا (19)، ولعل غايته القصوى من هذا هي إزالة الخلافات والقطائع بين العلم والدين والفلسفة في المجتمع الأوروبي، وهذا ذاته ما هدف إليه أركون حيث تحدث عن العقل المنبثق الجديد وهو إحداث التواصل والتقارب بين العقل العلمي الفلسفي والعقل الديني وبالتالي استبعاد القطيعة فعلا ومصطلحا عن مجال هذه العقول (20).

وإذا كانت البنيوية وما بعدها نظرت إلى التأويل على أنه بالدرجة الأولى لا بد أن نهدف منه إلى فهم أقوال البشر نتمكن بعد ذلك من وضع اليد على العلاقة التي تربط بين تفكيرهم وأفعالهم، فإن أركون تعامل مع التأويل معاملة نقدية، إذ انتقد النزعة الاختزالية للخطاب الديني وللمعنيين به مثلما يظهر ذلك جليا في ممارسة بعض الطقوس والشعائر.

ولكن في ظل العولمة هل لابد من إيجاد استراتيجية جديدة للفكر الإسلامي؟ يبحث محمد أركون في خطابه

الفكري عن استراتيجية جديدة للفكر الإسلامي ويجد ذلك ضروريا لأنه لا بد من لاهوت إسلامي جديد ينسجم ويتناسب مع ما هو جديد من معطيات ومتطلبات واقعنا المعيش، لأن في عالم العولمة الإسلامية لم يبق يخصّ المسلمين فقط؛ بل أضحى يعني غيرهم أيضا وذلك في إطار عالمية أنماط الفكر والمعرفة، لذلك فلابد من العودة إلى التراث وإخضاعه للنقد الأنثروبولوجي والتاريخي، فالهوية الحديثة تتجاوز الهوية الدينية عن طريق ثلاث مراحل أو خطوات عند أركون وهي : «الانتهاك -الزحزحة- التجاوز» (21).

ولكن بعد الحديث عن بنية الفلسفة والفكر الأركوني وعن أهم ما ساهم في بنائها وتكوينها ندفع إلى التساؤل: هل هذا الخطاب مجرد تقليد لمنهج وفكر الغرب ودخيل أم أنه أصيل ؟

يستهل فخري صالح مقدمة كتابه الذي ترجمه بعنوان : **النقد والمجتمع** بمقولة عميقة جدا لـ : «نور ثروب فراي» وردت في مقدمة كتابه : التشريح والنقد إذ يقول : «. . . لكن هناك سببا يجعل وجود النقد ضروريا، هو أن النقد قادر على الكلام بينما الفنون كلها خرساء» (22).

إن تأثر أركون بالتاريخ والثقافة وتأثره بفلسفة العلوم الغربية وبالفلسفة الألمانية وبالبنيوية وما بعدها وبمناهجها ليس بالعيب فكريا؛ بل هو «أمر طبيعي» والعيب بحق أن يبقى المفكر سجينا ومجرد مردد لما أنتجه غيره من فكر ومنهج، وعليه فإن جديد فكر أركون يتمثل في ممارسته للنقد، إذ انتقد كلاّ من ميشال فوكو وجاك دريدا وهابرماس وبول ريكور وكلود ليفي شتراوس وبعد أن سبق وتأثر بفكرهم وتبنى مناهجهم، إذ رأى بأن هؤلاء رغم رفضهم للتعصب والايديولوجيا والعرقية والأوروبية إلا أنهم بقوا سجناء مجال ما ينتقدونه، ولم يشكل تاريخ الأديان محورا لاهتمامهم نظرا لما يسمى بعلمنة الفكر في أوروبا، فاشتغل بفكر هؤلاء في معزل عن الدين ورغم دراسة وجهود «بول ريكور» التي خصصها لدراسة تاريخ الأديان القديم والجديد التي توصّل من خلالها إلى نتائج تعني الإسلام كدين أيضا، إلا أنه لم يتحدث عن حقيقة الدين الإسلامي أو عن الدين الإسلامي في مجتمعه وذلك لأن الفكر الغربي يهمل ولا يعير اهتماما للدين خارج مجال البيئة والمجتمع الأوروبي (23).

والنقد عند أركون يخص الأفكار التي استنكرها وحبذ الابتعاد عنها سواء كان ورودها في الفكر الغربي أو العربي الإسلامي إذ أنه من بين أهم الدعاة المعاصرين للإقتداء والالتزام بتطبيق ما أنتجته العلوم الإنسانية والاجتماعية الغربية، وما أسسته من مناهج وتوظيف كل من الفكر البنيوي والتفكيكي والنقدي في دراستنا للدين والمجتمع الإسلامي، فكان أركون بذلك يفكر في بنية المجتمع العربي الإسلامي بمنهج وفكر الغرب، وفي إطار ذلك لا يفوّت فرصة توجيه الملاحظات والانتقادات للمنهج والطريقة التي درس ويدرس بها المفكرون المسلمون التّاريخ والمجتمع ودينهم وفكرهم.

من بين الأسس والمرتكزات النظرية في الفكر الأركوني النقدي «مبدأ التوحيد أو وحدة الفلسفة والعلم والدين»، وبالتالي رفض أي فكرة من شأنها التلويح بوجود تناقض أو تضاد بين هذه المعطيات الثلاث. وفي هذا الإطار يتحدث أركون عمّا يسمى بالإسلاميات التطبيقية أو بالأحرى علم الإسلام التطبيقي وهو كعلم يقابله علم الإسلام الكلاسيكي، وهناك عاملان أساسيان يقفان وراء قيام هذا العلم وهما:

أولا : ظهور تناولات جديدة حول الإنسان ومصيره وهمومه والتاريخ واللغة أدخلها على الفضاء الفكري ظهور ونمو العلوم الإنسانية والاجتماعية الذي أحدث ثورة معرفية حقيقية.

ثانيا : التغيرات التي طرأت على المجتمعات العربية بعد الحرب العالمية الثانية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، يقول أركون : «كنت قد بلورت مصطلح الإسلاميات التطبيقية منذ عام **1970**، ودافع عنها كمنهج علمي في البحث» (24).

ودافع أركون في كتابه **محاولات في الفكر الإسلامي** عن الإسلاميات التطبيقية دفاعا أبستيمولوجيا إذ انتقد من خلاله خطاب الإسلاميات الكلاسيكي الاستشراقي والخطاب الأيديولوجي العربي الإسلامي الكفاحي مشيرا إلى أن «هذا الرد يبدو لنا أول شرط لقيام الإسلاميات التطبيقية» (25) وليوضح المصدر الذي ألهمه هذا المصطلح يقول : «نتكلم عن أسلاميات تطبيقية ذات المعنى أين «روجيه باستيد» أتى بالأنثروبولوجيا التطبيقية» (26) وعليه كان عنوان كتاب «روجيه باستيد» **الأنثروبولوجيا التطبيقية** هو الذي ألهم أركون بمصطلح وعلم الإسلاميات التطبيقية الذي دشّنه قبل بضع سنوات يهدف إلى قراءة ماضي الإسلام وحاضره انطلاقا من خطابات المجتمعات الإسلامية والعربية وحاجياتها الحالية (27). وهذا العلم لا يدرس الماضي فحسب؛ بل الحاضر كذلك ولا يعنى بالإسلام فقط، وإنما هو علم يدرس الإسلام لأجل بناء أنثربولوجيا دينية. والإسلاميات التطبيقية عند دراستها للإسلام تسعى إلى مقارنته بالمسيحية واليهودية وعليه : «فهي ممارسة علمية متعددة الاختصاصات» (28) ولعل الشيء الوحيد الذي يبرر تعاون وتضامن الإسلاميات التطبيقية مع الإسلاميات الكلاسيكية هو : «أن تخضع هذه الأخيرة خطابها الخاص لعملية نقد إبستيمولوجي شديد» (29).

ولعلنا على هذا الصعيد نلمح معالم تجديد واجتهاد وأصالة في الخطاب الأركوني تمثلت في نحته الإصلاحي المميّز والخاص بفكره، وإن كان قد استلهمه من أفكار أو عناوين كتب لمفكري الغرب. وفي دراسة تناول الواقع العربي الإسلامي والأنثربولوجيا الدينية وذلك بشهادة الكثير من المستشرقين أمثال محمد بريش الذي يقول : «إن أركون مجدّد بالفعل ومجتهد حقا، لكن في الفكر الاستشراقي وليس في الفكر الإسلامي «نعم ميدان عمل الاستشراق هو الإسلام والفكر الإسلامي ولكن ليس كل حفار للأرض جيولوجي وشتان ما بين تجديد الفكر الإسلامي ودبلجة الهلوسة الاستشراقية» (30).

وعلى أساس أن لكل علم موضوعًا ومنهجًا، **فما هو موضوع علم الإسلاميات التطبيقية الأركوني ؟**

إن موضوع هذا العلم الأركوني هو الإسلاميات. أما منهجه فهو التطبيقات أو كلمة «التطبيقية». ويقول أركون تعليقا على مشروعه الأصيل : «إني أعتقد أن ساحة الفكر الإسلامي ملائمة جدا لكي نطبق عليها منهجيات العقل الجديد، الذي يريد أن ينبثق، ولكي نعرف مدى مصداقية هذا العقل من خلال تطبيقه على تراث آخر غير التراث الأوروبي . . .» (31).

ومنه فإن الإسلاميات التطبيقية تهتم بدراسة الإسلام ككل، وتبحث من خلال المنهج المعتمد عن سبل تحديد الظاهرة الدينية، ومن خلا ذلك يهدف أركون إلى بلورة لاهوت العقل الاستطلاعي المنبثق. إذن فهي دراسة فلسفية تهدف إلى تأسيس تيولوجيا جديدية، وعلمية أيضا على أساس أن الإسلام ظاهرة اجتماعية تتفاعل مع بقية المعطيات الأنثربولوجية والاجتماعية الأخرى، كالمعطى الاقتصادي، والثقافي والسياسي. فأركون هدف من خلال هذا العلم إلى تعرية الظاهرة الدينية الإسلامية ومحاولة إيجاد إجابات لمشكلات وهموم المجتمعات الإسلامية المعاصرة بمختلف فئاتها وطبقاتها ومستوياتها التعليمية ونظامها الحياتي ومناطق تواجدها ومنظومتها الدلالية، فإسلام الفلاحين - مثلا - يختلف في ألفاظه وعباراته وطقوسه عن إسلام العمال، وإسلام أهل المدن مختلف عن إسلام أهل الجبل، وإسلام الطبقة المثقفة ثقافة إسلامية وإسلام هؤلاء أيضا يختلف عن إسلام المفكرين والعلماء المتخصصين في العلوم الدقيقة، وعليه فإن هناك مفهومات للإسلام وممارسات إسلامية إن شئنا مختلفة وإن كان جوهر الإسلام واحدا وإن اختلفت الزوايا المنظور منها إليه. وتجدر الإشارة على هذا الصعيد إلى أن حتى تـعـَرُّف تلك المجتمعات على الإسلام والتزاماتها بتطبيق ما يحثّ عليه كان عبر مراحل. ففي المجتمع الجزائري -مثلا- قانون الأسرة بتشريعاته الإسلامية لم يطبق على فئة القبائل الوسطى.

أما منهج الإسلاميات التطبيقية، وإذا أردنا التحدث عنه فإن كلمة منهج إذا كانت تعني عند «إيان كريب»: «الإجراء أي أسلوب للنظر إلى العالم أو التفكير فيه

يمكننا من اكتشاف أمور كانت خافية علينا من قبل، وهذا يشمل في بعض الأحيان وضع فرضيات معينة عن العالم ... وهذه الفرضيات ما تلبث أن تصبح ميتافيزيقية» (32). وعليه فإن إيجاد المنهج يسبقه زمنيا وجود نظرية ما، في حين أن أركون وبغض النظر عن القاعدة التي تقول إن طبيعة الموضوع هي التي تفرض المنهج أحيانا فإنه يقول تفضيلا : «إن المادة التي أدرسها هي التي تفرض علي اختيار المنهج الملائم وليس العكس، بمعنى آخر فأنا لا أطبق المنهج اتساقا على النص، هذا موقف منهجي ذو أهمية قصوى» (33). ومنه فإننا نفهم من هذا أن أركون لا يعمل بأخذ المناهج وإلصاقها مباشرة بالمادة والموضوع المدروس، والأولوية في ذلك تمنح للنص وطرح الأسئلة عليه أولا قبل إخضاعه لأي منهج أجنبي، والذي أكيد يتم اختياره من حيث إنه مناسب لطبيعة المادة المدروسة، والمنهج بأي حال من الأحوال لا يمكنه إخضاع المادة المدروسة عنوة لمفاهيمه وقوالبه، ولعل هذا ما نجده أيضا عند محمد عابد الجابري.

ومن هنا يتضح لنا أنّ هذا الفكر الأركوني ليس في معزل عن الفضاء العربي المعاصر؛ وإن كان أركون فكّر في المجتمع العربي الإسلامي من الغرب وبمنطق اللسان الغربي الفرنسي الذي كتب به، وبما أن هناك من فكر في المجتمع العربي الإسلامي المعاصر من البيئة المجتمعية العربية وفكر منطق اللسان العربي الذي كتب به ما فكر فيه مثل محمد عابد الجابري، فما علاقة الفكر الأركوني بالفكر الجابري أو كيف تعامل المشروعان مع بعضهما البعض وبالتالي : **ما قيمة الفلسفة والفكر الأركوني وحضوره في الفكر الفلسفي العربي المعاصر ؟**.

بما أن المشروع الأركوني مشروع نقدي فإننا لا بد أن ننظر للنقد في ثقافتنا العربية المعاصرة ليس كجوهر لا تاريخي، وإنما على أنه منبثق من صميم الحركة الاجتماعية فهو حركة فكرية فلسفية لها دوافعها السياسية، الاجتماعية، الثقافية والإبستيمولوجية، والحداثة الغربية كحركة وإنتاج فكري لطالما كانت مصدر انبهار الكثير من الكتاب والمثقفين العرب المعاصرين؛ فتأثروا بها إلى حدّ دعوة هؤلاء إلى الذات فتساءل المفكر العربي عن أسباب غياب هذه الحداثة في فضائه الخاص، ولماذا لم ينتج المسلمون مثل هذه الحداثة ؟ وظاهرة التفاوت الموجودة بين العرب والغرب كان العامل الأساسي الذي أيقظ الوعي بعودته إلى الذات في شكل حركة نقدية.

إن الأنثروبولوجيا المعاصرة تنظر إلى الدين بصفته جزءا من الثقافة وجملة من الأفكار التي يستعملهما أفراد المجتمع في حياتهم اليومية مثل الطقوس والرمزيات والمعتقدات التي تستعمل في توجيه وتنظيم السلوكيات (34).

والإيمان دينيا مرتبط بما هو أزلي والعبادة مرتبطة بما هو إلهي، أما علميا فهو فكرة بشرية حول ما هو إلهي، وعليه فإننا لا يمكن أن نخضع المفاهيم الإيمانية للاختبارات العلمية بالمفهوم الوضعي. ومن بين المفكرين العرب المتعاملين مع النقد نجد : هشام شرابي الذي لاحظ بدوره مع نهاية القرن العشرين أن الثقافة العربية تعاني من عقم الايديولوجيا السائدة وعجز القيادات السياسية عن إحداث التغيير الذي تطمح إليه المجتمعات العربية، فأصبح المفكر العربي حبيس حالته الراهنة التي شكلت عائقا أمام اكتسابه القدرة على التمييز، وممارسة النقد وبلوغ الوعي بالذات واستعادة العقلانية الهادفة إلى التفاعل الثقافي الفكري الحر بين مختلف فئات وتكتلات المجتمع العربي (35). ولعل التحرر من الأنظمة المسيطرة هو الذي قد يفتح المجال أمام ما يسمى بالمواجهة النقدية التي من واجبها تفادي التعامل مع الحركات الأصولية من منظور ديني وفي المقابل تشبثها بالعامل العقلي التحليلي لا بالايديولوجيات والأوهام (36).

لذلك نجد محمد عابد الجابري، ومن خلال كتابه : **نقد العقل العربي** ينظر إلى النقد على أنه تحليل موضوعي لمبادئ المعرفة وأنظمتها في الثقافة العربية، وأراد تحديد وتحديث «العقل السائد القديم» بممارسة النقد عليه الذي أوصله إلى استنتاج أن العقل العربي **عقل مُكَوَّنٌ لا مُكَوِّنٌ**، وبالنقد أيضا نتمكن من تعرية أسس هذا العقل وتحريكه وتطويره وتزويده بمفاهيم جديدة مستقاة من الفكر الفلسفي والعلمي المتقدم.

ولم يستهدف الجابري بالنقد أفكار العقل العربي؛ بل أدواته ووسائله المنتجة لتلك الأفكار أي: «المنهج» لذلك كان تعامل الجابري مع معارف الثقافة العربية تعاملا نقديا أبستيمولوجيا مستهدفا أسس هذه الثقافة وحاجتنا إلى النقد هي التحرر من قيد التراث الجامد وفتح الباب للإبداع وإعمال التفكير من جديد وليس النقد من أجل النقد؛ بل من أجل أن يعيد الفكر العربي كتابة تاريخه الثقافي وبالتالي تحقيق الوحدة والتقدم العربي (37).

أما موضوع النقد فهو الثقافة المكتوبة من علم ودين وفن وفلسفة. وابتعد الجابري الثقافة الشعبية الماثلة في القصص والخرافات والأساطير، وفي ذلك جرأة حقيقية إذ يقول: «اخترنا بوعي التعامل مع الثقافة العامة وحدها، فتركنا جانبا الثقافة الشعبية... ولأن موضوعنا هو النقد، ولأن قضيتنا التي ننحاز لها هي العقلانية، نحن لا نقف هنا موقف الباحث الأنثربولوجي الذي يبقي موضوعه ماثلا أمامه كموضوع باستمرار؛ بل نحن نقف موقف الذات الواعية من نفسها بمقدار ما تكون الذات موضوعا لنفسها في عملية النقد الذاتي» (38).

وعليه فإن التراث الشعبي حسب الجابري غير صالح للدراسة والأنثربولوجية؛ لأنه منفصل تماما عن الثقافة العامة، وبما أن الوعي العربي وعي أسطوري فهل يمكن معالجته خارج مجال الأنثربولوجيا؟ ويبرهن الجابري على ذلك فيقول: «الزمن الثقافي العربي مثل زمن اللاشعور، زمن متداخل متموج يمتد على شكل لولبي الشيء الذي جعل مراحل مختلفة تتعايش في نفس البنية العقلية». (39). لذلك فهو يرى أن المنظومة المعرفية العربية ساكنة في شكل بنية ترفض التاريخية وتقبل التزامن لأن ما هو جديد لم يحقق قطيعة نهائية مع الموروث القديم، لذلك فإن العربي يعيش زمنا ثقافيا واحدا، فكل العلوم العربية من نحو وأصول فقه وتاريخ وعروض شعر وعلم الكلام ولدت في عصر التدوين أي القرن الثاني الهجري، ولهذا فإن بنية العقل العربي دائما واحدة مهما طال التاريخ أو قصر فهي دائما تجليّ لعصر التدوين (40).

أما «جورج طرابيشي» خصم الجابري فإننا نجده ينقد ما وضحه الجابري من خلال نقده لكتابه: **نقد العقل العربي** بكتاب: **نقد نقد العقل العربي**: «ما دمنا بصدد مشروع لنقد النقد، فليس أمامنا مناص من أن نضع بدورنا جدولا للحضور والغياب ولكن بعد أن نعكسه، بعبارة أخرى إننا سنحضر ما يغيبه الجابري وسنغيب ما يحضره» (41).

والمقصود بجدول الحضور والغياب ما يلي: الحضارة العربية الإسلامية حضارة فقه، والحضارة اليونانية حضارة فلسفة، والحضارة الأوروبية حضارة علم وتقنية وكل من الفقه، والفلسفة، والتقنية هي معجزات تلك الحضارات الثلاث، وتختلف بنية العقل العربي عن بنية العقل اليوناني والأوروبي، لذلك فجدول الحضور عند الجابري هو: حضور السحر والدين في الحضارة العربية الإسلامية، وحضور العقل والتفكير في العقل والحضارة اليونانية، وحضور التجريب والتقنية والمنهج العلمي في الحضارة الأوروبية.

أما جدول الغياب فيتمثل: في غياب السحر والدين من الحضارتين اليونانية والأوروبية. وغياب الفلسفة والعلم من الحضارة العربية الإسلامية، وعليه فإن **نقد نقد العقل العربي** الطرابيشي يتجلى في: حضور الدين والسحر أيضا في الحضارتين اليونانية والأوروبية وحضور العلم والفلسفة أيضا في الحضارة العربية الإسلامية.

وعموما النقد عند المفكرين العرب المعاصرين يبقى حبيس الإيديولوجيا العلمانية في جانبيها الماركسي والليبرالي. يطمح الأول إلى إقصاء الدين من الحياة اليومية للبشر والثاني إلى فصل الدين عن السياسة. وأما نقد الجابري فهو نقد فلسفي وإن كان يصرح بأنه إبستيمولوجي لأنه يطبق ويستعمل أدوات ومفاهيم فلسفية على موضوع يمكن تحديده بواسطة العلوم الإنسانية والاجتماعية. ولكن هذا ليس من شأنه إطلاقا أن يحطّ من قيمة وأهمية مشروع محمد عابد الجابري الفكري. وإذا ما عدنا إلى النقد عند محمد أركون وإلى المشروع الأركوني عموما؛ فإننا نجد فيه نقاطا يتقاطع فيها مع المشروع الجابري كون كليهما ورغم الاختلافات

الموجودة بينهما يقول بضرورة النقد وممارسته وأهميته في توليد المعرفة الجديدة والتحرر الفكري، كما أن كليهما فكر في الواقع العربي ويقول بضرورة التعرية والتنقيب والحفر كأدوات دراسة.

ولأركون مفهوم مميز للفكر النقدي إذ يقول: «الفكر النقدي هو الفكر الذي يطرح التساؤل باستمرار على الشروط النظرية لصلاحية أو عدم صلاحية كل عبارة أو خطاب ذي هدف معرفي وصادر عن العقل» (42).

وفي موضوع آخر يحصر النقد في مجال معين فيقول : «التفحص والبحث في المنتجات الثقافية العربية عبارة عن برنامج نقدي، أي دراسة وشروط صلاحية كل المعارف التي أنتجها العقل في الإطار المؤسساتي والميتافيزيقي الذي تفرضه الظاهرة القرآنية والإسلامية (43). وعليه فإن كلاً من الاختبار وتحليل المعطيات الثقافية عبارة عن عوامل النقد الأركوني، وبمجرد نقدنا للمعرفة التي ينتجها عقل معين فإننا ننتقد هذا العقل في حد ذاته، وبنيته هي تلك المعارف التي ينتجها ويعتقد أنها الحقيقة، وهذا ما يسمى عند أركون بـ : **نقد العقل الإسلامي**، وهو عبارة عن مشروع بدأ فيه منذ أن نشر كتابه : **نقد العقل الإسلامي** سنة **1984**. ولكن كيف يمكن معالجة قضايا الدين ودراسة الدين علميا ؟ أو ماهية سبل بناء خطاب علمي عن الإسلام ؟ ومن زاوية أخرى : هل قام الخطاب النقدي الأركوني أو غيره بوظيفته المتوسمة فيه في الثقافة العربية الإسلامية أم أننا نحتاج إلى نقد هذا النقد ؟».

إن الخطابات الفكرية المشتغلة بمشكلات العالم العربي الإسلامي يمكن تصنيفها إلى أربعة اتجاهات المحور الأساسي لاهتمامها هو الدين وهي :

أولا : خطاب قومي ينادي بالعروبة والثقافة العربية ويقول بفكرة العقل العربي.

ثانيا : خطاب استشراقي يدّعي امتلاك العلم والمنهج وينتج معرفة جزئية عن العالم الإسلامي، لأنه يفكر في الثقافة الإسلامية من خلال الغرب ومن الغرب.

ثالثا : خطاب إسلامي ديني إيدولوجي يضع نفسه بديلا عن كل الخطابات الأخرى.

رابعا : خطاب علمي نقدي لا زال في المهد، شغله الشاغل التزام العلمية والموضوعية واجتناب الايديولوجيا في تعامله مع الثقافة العربية الإسلامية. وأراد هذا الخطاب أن يحدِّث العقل الإسلامي و ثقافة المجتمع العربي الإسلامي، وذلك من خلال ممارسة النقد على فكرة العقل العربي.

إن أهم مستويات التفاعل والتعامل بين الخطاب الأركوني والخطاب الجابري نجده متجسّدا في موقف أركون من العقل العربي الجابري. أول شيء هنا هو ضرورة بحث العلاقة القائمة بين العقل العربي والعقل الإسلامي، وبناء الجابري لفكرة العقل العربي ينطلق فيها من لسان العرب كي يحدد الدلالة اللفظية لهذه الفكرة وللدال : «عقل» وليس كمفهوم فلسفي، ثم بعد ذلك يقيم علاقة التقابل بين العقل العربي واليوناني والأوروبي الذي يبني الأخلاق على المعرفة، أما العقل العربي فيبني المعرفة على الأخلاق، والعقل العربي عند الجابري تحكمه النظرة المعيارية إلى الأشياء (44). والمبرر لوجود هذا العقل هو «القول بوجود عقل إغريقو أوروبي» (45).

ومفهوم العقل العربي مرتبط بالمفهوم العام للعقل على أساس أنه «بنية تبنى وتتبين من خلال الموضوع والتعامل معه، فهو جملة المفاهيم والفعاليات الذهنية التي تحكم بهذه الدرجة أو تلك من القوة والصرامة رؤية الإنسان العربي إلى الأشياء وطريقة تعامله معها في مجال اكتسابه المعرفة، مجال إنتاجها وإعادة إنتاجها» (46). وهو أيضا «جملة المبادئ والقواعد التي تقدمها الثقافة العربية الإسلامية للمنتمين إليها كأساس لاكتساب المعرفة، وتفرضها عليهم كنظام معرفي أي كجملة من الإجراءات التي تعطى للمعرفة في فترة تاريخية ما بنيتها اللاشعورية» (47). وعليه فإن العقل يكتسب هويته العربية من خلال الثقافة التي أنتجها الإنسان العربي الذي هو حيوان فصيح (48). وهنا نلاحظ تأثر

مشروع الجابري بالمنهج البنيوي قبل أن يدعم بمبادئ ما بعد البنيوية. وعليه فإن العقل العربي عند الجابري بني عن طريق البنيوية الشكلانية والتكوينية عند لوسيان غولدمان، ويختزل الجابري العقل في اللسان العربي، فبنية هذا اللسان هي بنية هذا العقل، ومنطقه هو النحو العربي، والبنى المعرفية التي تكون كيان العقل والثقافة العربية ثلاث وهي :

1 - النظام المعرفي البياني.

2 - النظام المعرفي العرفاني.

3 - النظام المعرفي البرهاني.

وعاش هذا العقل ثلاثة عصور ومراحل مختلفة.

وتقوم استراتيجية محمد عابد الجابري الإبستيمولوجية على اللسان العربي ويصرح بذلك فيقول : «موضوع عملي هو الثقافة العربية الإسلامية، أعني الثقافة التي تم بناؤها داخل اللغة العربية وبواسطتها، وداخل الإسلام ومن خلال معطياته، وبما أن النقد الذي اخترته هو النقد الذي يتناول أدوات المعرفة وليس العقيدة أو مذهبها، فقد كان طبيعيا أن يكون عنوان البحث هو : «**نقد العقل العربي**»(49)، ويعلق الجابري على مشروع محمد أركون فيقول «أعتقد أنه بالإمكان الاستغناء عن اللغة العربية وعالمها في أبحاث الأخ أركون ومع ذلك يبقى مشروعه قائما وسليما والسبب واضح وهو أن الاختيار الاستراتيجي لصديقي أركون يختلف عن اختياري، نعم إنه يمارس هو الآخر نوعا من النقد الإبستيمولوجي، ولكنه أوسع نطاقا وفوق ذلك مؤطر تأطيرا لاهوتيا، بمعنى أن هاجس النقد اللاهوتي حاضر عنده وبوعي، ولذلك فالزميل أركون محق تماما في اختيار عبارة «**نقد العقل الإسلامي**» كعنوان لأبحاثه ودراساته» (50).

ولكن تجدر بنا الإشارة إلى أن محمد أركون في مشروعه نادى بضرورة قيام لسانيات خاصة باللغة الدينية وسيميائيات خاصة بالرموز الدينية.

وكان لأركون موقف من فكرة العقل العربي الجابرية يوضحه قوله التالي :

«الواقع أن الجابري تحاشى استخدام مفهوم «**نقد العقل الإسلامي**» واستبدله بـ «**نقد العقل العربي**» لكي يريح نفسه ويتجنب المشاكل والمسؤوليات، المشكلة المطروحة علينا اليوم وغدا هي مشكلة نقد العقل الإسلامي لأن العقل العربي نفسه هو عقل ديني أو قل لم يتجاوز بعد المرحلة الدينية من الوجود» (51).

وعليه فإن نقد العقل الديني المهيمن شرط أساسي لتحرير الثقافة العربية، لذلك فإن محمد أركون يرى أن الجابري لم يحمّل نفسه عناء الخوض في المشاكل الحقيقية تحسبا ومراعاة لمشاعر المجتمعات العربية، فالعقل الإسلامي أكثر واقعية لوجوده في النصوص ومحسوسية لوجوده في الأذهان، لذلك فإننا نحدده مما هو ماثل في المجتمع العربي الإسلامي بمختلف طبقاته ونصطدم به فكريا كل يوم، لذلك فإن إخضاعه للدراسة النقدية التاريخية مسألة ضرورية (52).

كما لاحظ أركون بأن الجابري لا يتقيد بما هو علمي؛ بل وقع في فخ الإيديولوجيات المبجلة للتراث. فشروحه ذات تلوين قومي وعروبي عنصري إلى درجة كبيرة. ووجد سنده المعرفي في البنيوية حتى تمكن من القول «بالعقل العربي» وهذا العقل العربي عند أركون ينظر إليه بكونه عقلا يعبر باللسان العربي مهما كان الفكر مختلفا عنه أو حبيسا له، لذلك فإننا نجد مسيحيين ويهودا كتبوا بالعربية خلال عصر رقي الإسلام، وهم فلاسفة وشعراء وغيرهم. كما نجد اليوم شعراء وفلاسفة ومفكرين وكتابًا مغاربة ينتجون بالفرنسية دون أن يتجنس فكرهم ويصبح فرنسيا أو مسيحيا. والفرنسيون ينظرون إلى هؤلاء دائما على أنهم عرب ومسلمون. فاللسان بالنسبة لأركون لا يحدد هوية العقل ولا ينتجه؛ بل هو أداة له ومظهر من مظاهر تجلياته (53).

ولم يستثن النقد الأركوني الفكر الاستشراقي، إذ يرى أركون أن الاستشراق فشل في مهمته الفكرية وبقي إنتاجه سطحيا، لذلك لم يكن له تأثيرٌ واضحٌ في المجتمع والفكر الأوروبي، إذ بقيت الجماهير الأوروبية تنظر ذات النظرة القديمة إلى العرب والإسلام (54).

وأهم نقطة يرتكز عليها أركون في انتقاده للاستشراق هي : نظرة الاستشراق الإيستيمولوجية إلى التاريخ ونوعية كتابته له. فنجد - مثلا - تاريخ الفرس والعرب والأتراك يكتبه كبار المستشرقين الأوروبيين، وتاريخ قاطني الجنوب يكتبه أهل الشمال، وذلك منذ القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا، وبدلا من أن يطلع الباحثون العرب والمسلمون على تاريخهم من خلال كتابات أنجزها ذووهم، فإننا نجدهم يلجأون إلى كتابات المستشرقين لمعرفة ماضيهم وحاضرهم الثقافي والحضاري (55).

نجد المستشرقين قد اشتغلوا بالفكر والحضارة العربية الإسلامية وواصلوا إنتاجهم إلى غاية سنة **1950**، في إطار فضاء معرفي طبع بالتاريخانية والفيلولوجية وكلاهما نزعتان أصبحتا من الماضي الفكري إذ تجاوزهما الفكر وتعرضا للانتقاد من قبل ذوي المنهج التعددي وقياصرة الأنثربولوجيا واللسانيات البنيوية (56).

أما الخطاب الإسلامي المعاصر فقد انتقده أركون من حيث إن رواده وممثليه انتقدوا المستشرقين أمثال : إدوارد سعيد، عبد الله العروي، أنور عبد المالك، هشام جعيط. دون أن ينتبهوا إلى أنهم يتقاسمونهم ذات التأثر بعلم ومنهج الغرب. والسبب يعود لافتقار هؤلاء لأدوات النقد العلمي مثل رافع رفاعة الطهطاوي الذي لم ينجح في نقل تحليله بطريقة نقدية علمية إلى مجتمعه عند زيارته لباريس وانبهاره بها، وكذلك الأمر بالنسبة لطه حسين الذي كان أكثر انبهارا وتأثرا بالثقافة الغربية وباكتشافه لآليات النقد الأدبي وأقدم على تطبيق التقنيات التاريخية والفيلوجية الرائجة في القرن **19** على الشعر الجاهلي واعتقد أنه يملك الحقيقة والعلم ومعصوم من الخطأ (57).

لذلك رأى أركون أن رواد هذا الخطاب يسيطر عليهم التسرع والتعسف في نقل وتطبيق المناهج، وينتقدون الغرب متناسين أن من الأجدر أيضا ممارسة النقد على منتوجاتهم الفكرية ومجتماعتهم، وفكرهم ككل ليس إلا ردة فعل مع أو ضد الغرب. والغريب أنهم يعتمدون تقنيات الغرب في انتقادهم لذات الغرب !؟ فهو بذلك جهد مهدور بدلا من توجيهه لإنهاء عهد التبعية الفكرية والهيمنة العلمية والثقافة الغربية (58).

والنقد الذي مارسه أركون على هذا الخطاب هو في الحقيقة تطبيق أركوني للعلوم الإنسانية والاجتماعية لإدخال هذا الخطاب في دائرة الحداثة الثقافية وربطه بجوهر الدين لا بقشوره على أساس أنه رسالة محررة للإنسانية.

على أساس أن الإنسان مشروع مفتوح لا يكتمل إلا بموته فإننا وبكتابتنا لخاتمة هذا المقال، لا نهدف إلى إصدار أحكام نهائية مُقَيِّمَة ومُقَوِّمَة للمشروع الفكري الأركوني طالما لا يزال صاحبه مشتغلا بالفكر والإنتاج الفكري، وإنما للتصريح والاعتراف بتميّز النزعة النقدية الأركونية، لأن «محمد أركون» اهتم بدراسة تاريخ الفكر الإسلامي دون أي تهميش لأحد مضامينه؛ بما فيها المضمون الديني -وإن كان أهمها- بتطبيق المناهج الفلسفية والعلمية على ذات الدرجة من الأهمية والاهتمام حتى يتمكن من هضم مضمون هذا الفكر ثم نقده، وهذا يؤكد ضرورة تحديد الإسلام والتعامل معه كدين لا كإيديولجيا، وتحديد العقل الإسلامي ثم نقده في إطار ما يسميه أركون بالعقل الديني الشامل.

وما نشيد به فعلا في الفكر الأركوني هو تمسك صاحبه بالعلمية بغض النظر عن النتائج التي تترتب على ذلك، دون أن يجعل من العلم إيديولوجيا مضادة للدين أو يجعل من الفلسفة ضدا للعلم أو يجعل من الدين ضدا للعلم. ويأمل من وراء ذلك في النهاية أن يبني رؤية علمية واقعية موضوعية تقصى فيها الذاتية والمركزية.

الهوامش والإحالات

1) Alfred Gules-Ayer: The central question of philosophy, Gill ford lectures,(London.1973),p.235.

2) محمد أركون: العلمنة والدين، الإسلام المسيحية الغرب، ترجمة هاشم صالح، ط3، دار الساقي، (بيروت1996)، ص9.

3) محمد أركون: نزعة الألسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيدي، ترجمة، هاشم صالح، ط1، دار الساقي، (بيروت: 1997)، ص69 .

4) المصدر نفسه، ص70.

5) محمد أركون:أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟،ترجمة هاشم صالح، ط2، دار الساقي، (بيروت:1995).(مقال هاشم صالح: الترجمة والعلوم الإنسانية محمد أركون نموذجا من ص1-ص17)، ص6، ص10.

6) علي حرب: نقد النص، ط1، المركز الثقافي العربي، (بيروت: 1993)، 63.

7) الزواوي بغورة: الحاضر بديل عن الحداثة وما بعد الحداثة، كتاب قضايا فكرية، الكتاب 29، (القاهرة: أكتوبر1999)، ص66.

8) محمد أركون: الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، تر: هاشم صالح، المؤسسة الوطنية للكتاب،(الجزائر:1 993)، ص295.

9) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة هاشم صالح،ط3، مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي،(بيروت:1998)، ص123.

10) محمد أركون: الفكر الإسلامي قراءة علمية،ترجمة هاشم صالح،ط2،مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، (بيروت: 1996)، ص235.

11) محمد أركون: الإسلام والحداثة، ترجمة هاشم صالح، مجلة التبيين، ع 2-3، 1990، ص 215.

12) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يافوت، ط3، المركز الثقافي العربي، (بيروت: 1987)، ص 10.

13) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ص 10 .

14) المرجع نفسه، ص11.

15) محمد أركون: الفكر الإسلامي، ص 208 .

16) انظر: جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور (عالم المعرفة)، عدد206، (أفريل1996).

17) محمد ركون: الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة هاشم صالح،ط1، دار الساقي (بيروت: 1999)، ص 315 .

18) محمد أركون: الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ص 315-ص 321 .

19) أيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، (الكويت: 1999)، ص 311، ص 320 .

20) محمد أركون: الفكر الأصولي واستحالة التأصل، ص13 .

21) المصدر نفسه، ص 325، ص327 .

22) انظر : مقدمة كتاب صالح فخري : النقد والمجتمع، دار الفارس للنشر، (عمان: ب.ت).

23) محمد أركون: الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ص 255 .

(24) محمد أركون: الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ص 242 .

25) Mohamed Arkoun : Essais sur la pensée islamique,edition,G.P Maisonneuve et la rose, (Paris: 1977) , P069

26) Ibid, p09

27) محمد أركون: الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ص 32 .

28) محمد أركون: تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ص 61 .

29) المصدر نفسه، ص 61 .

30) محمد بريش: علمية الإسلام، مجلة الهدى، ع 16 - 17، بيروت: 1987، ص 29 .

31) محمد أركون : الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ص 327 .

32) إيان كريب : النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ص 197 .

33) محمد أركون : الفكر الإسلامي قراءة علمية، ص 230.

34) انظر: كليفورد غيرتز: الإسلام من وجهة علم الإناسة (التطور الديني في المغرب وأندونيسيا)، ترجمة أحمد بقادر، ط1، دار المنتخب العربي (بيروت : 1993)، ص 124 .

35) انظر: هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي (في نهاية القرن العشرين)، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت: 1990)، ص9، ص 10 .

36) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي،ط6، مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت: 1994)، ص16، ص17.

37) هشام شرابي: النقد الحضاري للمجتمع العربي، ص 46 .

38) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 7 .

39) المرجع نفسه، ص 42 .

40) المرجع نفسه، ص 42، ص 43 .

41) جورج طرابيشي: نظرية العقل، ط2، دار الساقي، (بيروت: 1999)، ص 37 .

42) محمد أركون: الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ص 21 .

43) محمد أركون، تاريخ الفكر العربي الإسلامي، ص 13.

44) انظر: محمد عابد الجابري : « تكوين العقل العربي، ص 30، ص 31 .

45) المرجع نفسه، ص 26 .

46) المرجع نفسه، ص 70 .

47) محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، (بيروت : 1993)، ص 555.

48) محمد عابد الجابري : تكوين العقل العربي، ص 75 .

49) محمد عابد الجابري : التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، ط1، المركز الثقافي العربي، (بيروت: 1991)، ص 321 .

50) المرجع نفسه، ص ن .

51) محمد أركون : قضايا في نقد العقل الديني، ترجمة هاشم صالح، ط1، دار الطليعة، (بيروت : 1998)، ص 331.

52) المصدر نفسه ص 331 .

53) محمد أركون : أين هو الفكر الإسلامي المعاصر، ص 117.

54) محمد أركون : قضايا في نقد العقل الديني، ص 141.

55) المصدر نفسه، ص 81 .

56) المصدر نفسه، ص 83.

57) محمد أركون : تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ص 13، ص 42.

58) المصدر نفسه، ص 248 .

المصادر والمراجع

المصادر :

أولا : بالعربية :

1) أركون محمد. الإسلام والأخلاق والسياسة، ترجمة / هاشم صالح، اليونيسكو، مركز الإنماء القومي، ط 1، 1999 .

2) ... الإسلام أصالة وممارسة، ترجمة / أحمد خليل بمشاركة / مارسيل شاربونية، د ن، ط 1، 1986.

3) ... الإسلام أوروبا الغرب، ترجمة / هشام، بيروت، دار الساقي .

4) ... أين هو الفكر الإسلامي المعاصر ؟ ترجمة وتعليق / هاشم صالح، بيروت : دار الساقي، 1995.

5) ... تاريخية الفكر العربي الإسلامي، ترجمة وتعليق / هاشم صالح، بيروت : مركز الإنماء القومي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1998.

6) ... العلمنة والدين الإسلام المسيحية الغرب، تر / هاشم صالح، بيروت دار الساقي، 1996 .

7) ... الفكر الإسلامي قراءة علمية، ترجمة هاشم صالح، بيروت : مركز الإنماء القومي المركز الثاقافي العربي، ط 2، 1996 .

8) ... الفكر الإسلامي نقد واجتهاد، ترجمة هاشم صالح، الجزائر : المؤسسة الوطنية للكتاب، 1993 .

9) ... الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة / هاشم صالح، بيروت : دار الساقي 1999 .

10) ... قضايا في نقد العقل الديني، ترجمة / هاشم صالح، بيروت : دار الطليعة، 1998 .

11) ... معارك من أجل الأنسنة في السياقات الإسلامية، ترجمة / هاشم صالح، دار الساقي، ط 1، 2001.

12) ... نزعة الأنسنة في الفكر العربي جيل مسكويه والتوحيدي، ترجمة / هاشم صالح، بيروت : دار الساقي، 1997.

ثانيا : بالفرنسية :

13) Arkoun, Mohamed, Essais sur la Pensée Islamique, Paris : édition G,P Maisonneuve et Larose, 1977.

14) ... L'islam religion et société, Paris : éditions GFRF, 1982.

15) ... et Joseph Mail. De Manhattan à Bagdad, Au-delà du bien et du mal, Paris : édition Desclée De Brouwer, 2003.

المراجع :

أولا : بالعربية :

16) أبوزيد، نصر حامد. الخطاب والتأويل، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000.

17) أركون محمد وآخرون. الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، ترجمة هاشم صالح، بيروت : دار الساقي، ط2 2000.

18) بغورة الزواوي. المنهج البنيوي، الجزائر : دار الهدى، ط 1، 2001 .

19) ... الحاضر بديل عن الحداثة وما بعد الحداثة، القاهرة: كتاب قضايا فكرية، الكتاب 29، أكتوبر 1999.

20) الجابري، محمد عابد. بنية العقل العربي، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط 3، 1993 .

21) ... التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط1، 1991 .

22) ... تكوين العقل العربي، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية، ط6، 1994 .

23) حرب، علي. نقد النص : بيروت : المركز الثقافي العربي، ط 1، 1993 .

24) ستروك، جون. البنيوية وما بعدها، ترجمة/ محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، عدد 206، فبراير 1996.

25) شرابي، هشام. النقد الحضاري للمجتمع العربي (في نهاية القرن العشرين)، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1990 .

26) طرابيشي، جورج. إشكاليات العقل العربي، بيروت : دار الساقي، ط1، 1998 .

27) عيزنر، كليفورد. الإسلام من وجهة علم الإناسة (التطور الديني في المغرب وأندونيسيا) ترجمة أحمد باقار، بيروت : دار المنتخب العربي، ط 1، 1993 .

28) فخري، صالح. النقد والمجتمع، عمان : دار الفارس للنشر، ب ت .

29) فوكو، ميشال. حفريات المعرفة، ترجمة سالم يافوت، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط3، 1987.

30) كويب، إيان. النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة محمد حسين غلوم، مراجعة محمد عصفور، الكويت سلسلة عالم المعرفة، العدد 244، أبريل 1999.

ثانيا : بالفرنسية :

31) Ayer, Alfred Jules. The Central Questions of Philosophy - London : Gill fond lectures, 1973.

ما جرى لروزا وجميل
في ذلك الزّمن المختلّ الثّقيل

عبد الرحمن مجيد الربيعي (*)

– 1 –

قد يبدو «جميل» خارجا على السياق في المواصفات البشرية فإذا رسمنا مثلا علامة استفهام سيكون تكورها الكبير رأسه الذي هو أكبر عضو في جسده فهذا الرأس ملتصق بجذع قصير تتدلى منه ساقان نحافتهما دقيقة حتى يحار من يراه ويتساءل : كيف بإمكان هاتين الساقين أن تحملا الرأس المكور الكبير؟ رأس «جميل» الذي لا علاقة لهيئته بأي جمال؟ ولعلها أسماء الأضداد التي عرف بها العرب.

جميل وجد نفسه في موسكو عاصمة الاتحاد السوفييتي في سنوات مجده الذي تبدّد وذهب فتقطّع وتوزع وتبعثر وتشرذم وتقزّم ولولا روسيا بعراقتها لأخذت الأرجل كل المزق ولامتدّت الأيدي الشرهة لتخطف كل الخزائن وتفتك بكل الأسرار.

تلك حكاية لم يشأ بشار العمادي أن يتمها فهي معروفة لكن ما لم يعرف لنا نحن المنصتين لبشار حكاية جميل، أو أن الجيم تلفظ بالطريقة المصرية الشائعة رغم أنه ليس مصريا حتى أن بعض زملائه في ذلك المبيت الطلابي المترامي يلذّ لهم مناداته «جميل جمال» وفقا لأغنية فريد الأطرش الشائعة.

قال بشار ونحن نحيط به نحتسي الشاي بالنعناع من إبريق وضعه أمامنا نادل المقهى.

ـ جميل هذا على نقيض كل طلبة المبيت لم تكن له صديقة، وبين كل طلبة المبيت كان يمضي ليلة الأحد في غرفته وحيدا مع زجاجة الفودكا التي لذّ له طعمها وصار لا يجد عنها بديلا بين كل الكنوز الكحولية التي بإمكانه أن يشتريها ما دام يستلم راتب طالب البعثة بالعملة الصعبة والتي تتضاعف عندما تصرف في السوق السوداء التي هي في حقيقتها سوق مكشوفة بيضاء. وأن كل متعاطي تبادل العملة هم عملاء لأجهزة الأمن ويجري جمعها لتصل إلى خزينة الدولة.

كل واحد يأتي ليلة الأحد بصديقته إلى غرفته فإدارة المبيت تسمح للطلبة بهذا، وكان كل طالب يقيم مائدته العامرة.. شرائح اللحم والزبدة والخبز وسيدة المائدة

---

*) أديب عراقي، يقيم بتونس

«الفودكا» والكافيار المؤجج كما يشاع للفحولة رغم أن مغنيا عراقيا كان في زيارة لموسكو ضمن أسبوع ثقافي لبلده أكل أربع علب وبعد أن انتفخ صاح :

ـ أربع علب ولم يتحرك شيء منّي؟

فكان أن كتب رثاء نادرا لحالته واقتنع بما كان عوضا عن الذي سيكون، وأنه قد أخذ نصيبه من بنات حواء.

جميل الوحيد الأبدي مع كأسه وهذيانه وغنائه الأقرب للنواح الذي لم يفهم أحد كلمة منه.

قال بشار : لكن المعجزة حصلت عندما جاء جميل ذات ليلة بواحدة، قصيرة، مدكوكة ترفس الأرض رفسا بساقين قويتين وسنعرف لاحقا أنها تعمل سائقة تراكتور، أما جميل فكان يدرس الزراعة.

جاء بها كالفاتح وسرعان ما خرج الطلبة من غرفهم ووقفوا مصفقين لجميل وهو يتأبط ذراع سائقة التراكتور الحمراء الشعر ذات الردفين الهائلين والساقين اللتين ظهرت عروقهما الزرقاء مع الدوالي الواضحة، وكان صدرها عاليا، نافرا يكاد ينط من القميص الضيق بعد أن تحررت من معطفها السميك وحملته على ذراعها الأخرى.

وكانت سعيدة بهتافات أصدقاء جميل له فتقول له :

ـ أنت لك شعبية هنا؟

فيرد عليها بثقة :

ـ ولا شعبية غورباتشوف

فتضحك وهي تهمس له :

ـ أتعتقد أن لغورباتشوف شعبية؟

ثم تبرم شفتيها، وهي تحيي المصفقين الذين خرجوا مع صديقاتهم وقسم كبير منهم بثيات النوم.

قال بشار :

ـ تلك كانت حادثة لا تنسى وصرنا نؤرخ بها بعض الأحداث قبل ليلة جميل أو بعدها، هكذا..

ووصل جميل مع روزا وهذا اسمها الذي أخفاه عنا ثم باح به بعد ثلاث كؤوس متتابعة من الفودكا.

وأضاف بشار العمادي وهو يشد أسماعنا إليه بحكاية جميل هذه التي كانت إحدى الحكايات التي عاد بها من موسكو بعد تخرجه، وأضاف :

ـ كانت سعادة جميل لا توصف، فقد وجد الأنثى التي فجّر بها خبيء رجولته التي كنا نشك فيها وهو ينوء بحمل رأس ثقيل وجسد ملبد باللحم، بهاتين الساقين البائستين وكيف يصبحان وهو يطارح الهوى سائقة التراكتور التي تعدّت العقد الرابع من عمرها.

وذات يوم همست روزا لجميل بأنها حامل فجنّ من سماع الخبر، إذ أنه لم يتوقع أن تحمل منه رغم أنها كانت تقول بأنها محتاطة لهذا وأنها تضبط حساب أيام الإخصاب. ولكن يبدو أن الخطأ وارد، وأنها لم تشأ أن تضيع ليلة أحد بدون جميل فكان الحمل الذي أصاب خبره جميلا بما يشبه اللوثة التي جعلته يمشي ويكلم نفسه، كيف حملت منه؟ هذا ما لم يحسب له حسابا؟ أما روزا فلم تشأ أن تسقط الجنين، قالت إنها فعلت ذلك من قبل، لكن الطبيب حذّرها إذ في هذا العمل خطر على صحّتها، ثم سألته :

ـ ألم تقل إنك تحبني؟ حسنا، هذه فرصتك لتثبت لي ذلك، تزوجني وسيأتي الطفل في كنفك وهو يحمل اسمك بدلا من أن يتربى في ملجأ؟

لكن جميلا لم يستوعب هذا، كيف يعود بكتلة اللحم الحمراء هذه إلى قريته هناك في الجنوب الغربي؟ وماذا سيلبسها؟ إنها لا تستطيع أن تتلفع بالسواد ولا تظهر من برقعها إلا عيناها تطلان من ثقبين صغيرين، وكل شيء منها لا يجب أن يراه ذكور القرية لذا ترتدي المرأة هناك قفازين أسودين يخفيان كفّيها فهما فتنة للذكور.

كان كل الذي جرى محيّرا لجميل الذي تصور أنه عثر على أنثى لتمضية الوقت أسوة بزملائه الذكور، وردّد بصوت عال :

ـ ليتني لم ألتق روزا ولم أرم نفسي تحرشا أمام التراكتور الهائج الذي كانت تقوده؟ ثم تحولت شخصيا إلى تراكتور آخر تقوده كل ليلة أحد حتى الفجر ووقوده الفودكا والكافيار وشرائح لحم البقر والزبدة وخبز التوست.

كان جميل يئن من حيرته. ويتوجع وينادي طيف أمه البعيدة.

ـ 2 ـ

سمعت تلك الحكاية من بشار العمادي، وكان يتلذّذ ويطلق ضحكاته العالية وهو يرويها لنا ونحن نشاركه الضحك كالمفرغين من الهموم ونحتسي الشاي المنعنع.

سأله أحدنا :

ـ وما الذي جرى بعد ذلك؟

ردّ بشار :

ـ لقد عدت إلى عمان وتركته هناك، كان مخلوقا غير الذي عرفته، غادره المرح وصار يمشي ويكلم نفسه، ثم يهز رأسه ويصفق بيديه.

ـ 3 ـ

كان جميل يوقف المارة في الشوارع المثلجة عندما يضع على رأسه «القلبغ» الرومي الشهير الذي يجعل رأسه الكبير أكثر كبرا حتى يبدو وكأنه رأس خرافي تحمله قدمان ناعمتان رغم أنهما تندسان في حذاء مبطن طويل حتى الركبة احتماء من الثلج الكاسح.

كان لافتا للنظر بطوله الذي لا يبلغ المتر والنصف وهو يتدحرج في تلك الشوارع العجيبة.

ووفقا لما وصفه به بشار العمادي فقد كان وجه جميل الأسمر يميزه حاجبان أسودان كثّان كأنهما شاربان آخران أضاعا مكانهما فالتصقا مكان الحاجبين، أما شارباه فكانا أقرب إلى الشوارب الآسيوية ومن ذقنه تتدلى شعيرات ارتأى أن يسميها لحية لذا يحصدها مرة ويطلقها أخرى.

بهذا وصفه بشار أمام صديق عراقي كانت له تجارب أقرب إلى المحاولات في كتابة القصة، إذ أغراه ما سمعه عن جميل بكتابة قصة مستوحاة منه لكنه لم يجد الحماس لذلك بعد أن كتب عدّة مداخل لم ترضه لهذه القصة فارتأى أخيرا أن يؤجل المشروع إلى وقت آخر.

ـ 4 ـ

قبل أن يغادرنا بشار العمادي إلى مدينته عمان ألحّ عليه أحد أصدقائه هنا بأن يزوده بمآل جميل وروزا، وما دام «الانترنيت» يلخص الزمن ويختصر المسافات فوجئ عبد القادر المالح وهذا هو اسم صديق بشارالعراقي برسالة طويلة على بريده الالكتروني من بشار وهذا نصها :

صديقي عبد القادر

قد يعود الفضل لك لأنك أوقدت فضولي لمعرفة ما انتهى إليه الحال بجميل لذا ما أن وصلت عمان حتى كاتبت بعض أصدقائنا ممن عرفوا جميلا وعايشوه في ذلك المبيت السعيد قبيل أن تنطوي تلك الأيام وينهار ذلك البنيان الذي كنا نظنه راسخا، ذلك البنيان المسمى الاتحاد السوفييتي على أية حال أنقل لك ما وصلني من أخبار جميل فقد اكتشف الأطباء أن روزا حامل بتوأم ولم يكن هذا التوأم إلا بنتين. آنذاك تضاعف جنون جميل إذ كيف يترك أنثيين من نسله اليعربي هنا في هذه المتاهة الكبيرة المسماة موسكو وهو يرى القوم لا يردعهم رادع عن التلاقح الحر، لا دين ولا يقين كما يلذّ له أن يردّد تعليقا على ما يراه في أيامنا الموسكوية. وصار يصرخ بهوس :

ـ ليتني لم أعاشر روزا وأظل أقضي حاجتي براحة يدي حتى أعود إلى بلدي وأتزوج كيسا أسود اسمه زوجة، لا تسمح لي بمعاشرتها إلا في الظلام.

ومنّى نفسه أن الأطباء قد يكونون مخطئين في تشخيصهم هذا فلينتظر، كما منّى نفسه أن تظهر البنتان شقراوين مثل أمهما آنذاك سيغادر موسكو ويتركهما لتعيشا مثل بقية الروسيات في هذا البلد الكبير. كما منّى نفسه بأنها قد تكون حملت من ذكر آخر صادفته في حانة، هذا إذا ظهرت البنتان شقراوين مثلها.

وفاتني أن أذكر لك بأنه قبل أن يعقد زواجه على روزا في احتفال أقامه له أصدقاؤه وفي مفارقة طريفة إذ العروس كانت منتفخة البطن وفي شهر حملها الأخير.

ثم أنجبت روزا بنتين كما توقع الأطباء وصار جميل جمال يلطم وجهه عندما جاءت الطفلتان وهما تحملان ملامحه، كانتا سمراوين مثله تماما فصرخ من حشاشته:

- يا للعار. سيعرف الروس أنهما من نسل يعرب.

وهنا اتخذ قراره القاطع وبلّغه لروزا التي وافقت عليه:

- سنعود إلى بلدي، أريد أن تتربى ابنتاي التربية التي تربيتها أنا.

وكانت الإقامة هناك مأساة لروزا التي اضطرت لارتداء الكيس الأسود أسوة بالنساء هناك، وحاولت أن تتأقلم. وكان لها شيء من الخبرة في التوليد إذ دخلت دورة في هذا المجال قبل أن تختار سياقة التراكتور الذي كان السبب في تعرفها على جميل حيث اكتشفته إنسانا ودودا ووحيدا مثلها.

لكن ابنتيها بلقيس وليلى فتحتا أعينهما على حياة تلك المدينة البعيدة، ولم تكن لهما أية حياة أخرى عدا الحياة التي هما فيها الآن حيث قدمتا طفلتين.

وذات يوم قررت روزا العودة لروسيا ووافق على الفور عندما أخبرته أنها ستترك ابنتيها له ليربيهما كما يشاء. أما هي فمن الصعوبة أن تواصل هذه الحياة المجدبة وهي ليست مضطرة لها.

سعد جميل بما سمع، وطلقها وسجل الطلاق في سفارة بلدها وغادرت.

كانت الأرض كلها لا تحمل الحالة التي صار عليها جميل، فأمه وأخواته تكفلن بتربيتهما وفق التقاليد التي تتربى عليها النساء هنا، ولم يتوان عن القول:

ـ الحمد لله، أنهما معي وفي حمايتي، وعندما تبلغان سأزوجهما بزوجين مناسبين يضمنان لهما الستر، ولو أنني بقيت في موسكو لما استطعت أن أصدّ عنهما الذكور الذين قد يغريهم لونهما الأسمر وسأربي قرنين آخر عمري.

وقال بشار مازحا:

ـ كم أضحكني التشبيه، وتخيلت رأسه الهائل المكور بقرنين، أي مخلوق خرافي سيكون؟ إنه بلا قرنين يمثل تكوينا بشريا عجيبا فكيف إذا كان بقرنين؟

وبعد أن فرغ عبد القادر المالح من قراءة رسالة صديقه بشار وما ضمت من أخبار جميل لا يدري لماذا نبتت في ذاكرته وعلى الفور حكاية من القبيل نفسه، لكن بطلها عراقي اسمه ليث الحمامي الذي كان زميله في المدرسة الثانوية في واحدة من أكثر الفترات السياسية عنفا في تاريخ العراق حيث الصراع على أشده بين اليمين واليسار، بين القومي والشيوعي ولذا ارتأى والد ليث أن يبعده عن البلد كله بأن أرسله إلى العاصمة النمساوية فيينا ليدرس أي اختصاص يحبه عدا الفن فوالده تاجر القماش سيّد وهو دائم القسم بجده رسول الله.

ذهب ليث الحمامي إلى فيينا عند قريب له سبقه إليها. وحمل معه شهادة إنهاء مرحلة التعليم الثانوي بعد اجتيازه الامتحان الوزاري الذي يسمى البكالوريا، وتسجل في كلية القانون، ولكن بعد أقل من عام تعرّف على فتاة نمساوية لها ملامح تجمع ما بين الشرق والغرب كما وصفها إذ أنها ليست شقراء مشتعلة بل بيضاء كالحليب -والوصف له- وشعرها الرباني أميل إلى السواد منه إلى الشقرة، ولما كانت العلاقات هناك سهلة من الممكن أن تصل إلى الفراش بعد وقت قصير من التعارف قرر ليث الحمامي أن يتزوجها، وأن لا يجعل علاقته معها حرة، فهذا حرام كما أوصاه والده فهو سيّد عليه أن لا يفعل هذا فماذا يقول للناس وجدّه رسول الله؟.

وارتأى عبد القادر المالح أن يردّ على رسالة صديقه عن طريق الإميل أيضا فكتب له :

عزيزي بشار

لك تحياتي وأشكرك على رسالتك التي أرضت فضولي عن جميل الذي بدأت أحس وكأنني أنا الآخر قد عرفته وعايشته مثلما حصل لك تماما، وما دفعني لهذا التعليق حكاية زميلي في المدرسة الثانوية ليث الحمامي وإليك حكايته.

التقيت بليث الحمامي في البيت العراقي بفيينا وكنت مارا في طريق عودتي لبغداد من إيطاليا، وكان مازال على ذلك الصخب القديم الذي عرفته به، في ذلك الوقت كان يدير هذا البيت أحد أدباء العراق الرواد الذي لذّ له العيش في هذه المدينة العذبة وآه لو رأيتهما ليث والأديب الرائد وهما يتبادلان ببذخ أجمل ما أنبتته عبقرية «الفشائر» العراقية وبأريحية كاملة.

وهناك عرفت منه أنه تزوج نمساوية وأنجبت منه بنتا، وكان يردد :

- تمنيت من جدي رسول الله ودعوته أن يكون المولود ذكرا، ولكنها جاءت بنتا وسميتها خديجة أسوة بأم المؤمنين زوجة الرسول رغم احتجاج زوجتي على هذا الاسم الثقيل التي لا تستطيع نطقه وإن نطقته فهو "كاديجا" فتصور، كاديجا وجدها رسول الله؟ فكيف يستقيم الأمر؟ والبنت آية من الجمال وصارت تكبر أمام عينيّ وأنا حائر في أمرها، كيف تكبر في هذا العالم المفتوح؟ والبنات يغادرن منازلهن منذ الثامنة عشرة ويمارسن الجنس والسكر ويتعاطين المخدرات منذ الثانوية، فألهمني الله بأن البنت لا مكان لها إلا بغداد، وتحايلت على زوجتي وأقنعتها بأن والديّ وأخواتي الثلاث يلححن عليّ بأن نزور العراق لكي يروا زوجتي وابنتي التي أصبحت في الخامسة من عمرها، وهكذا سافرنا إلى العراق محملين بالهدايا ومكثنا هناك أسبوعين مرّا كيومين، وقد تعلّق والداي وأخواتي بخديجة ورضخت زوجتي لطلبهم بأن تبقى البنت في العراق لتتعلم اللغة العربية وأصول التربية الإسلامية، وعندما تكبر سيرسلونها لنا لتتمّ تعليمها في فيينا. وعدنا بدونها، وتركناها هناك، افتقدناها لبعض الوقت، ولكن كما ترى السيد ليث الحمامي صار يشرب النبيذ مثل البيبسي كولا، والعلاقة الزوجية على وشك أن تنتهي حيث اشترطت عليها أن لا تحبل بعد، والتوبة لله، ماذا لو جاءت بنت ثانية؟ وقبل أن أسافر أوصيت والديّ وأخواتي بأن خديجة ستبقى معهم، ولن ترى فيينا ثانية، وعندما تكبر زوجوها هنا بواحد أكلح أملح حتى يتواصل نسلي في بلادي وعندما أعود نهائيا حاملا الدكتوراه في القانون الدولي سأبحث لي عن زوجة هنا، زواجي النمساوي كان طيش شباب ليس إلاّ.

هذه حكاية ليث الحمامي التي رواها لي وهو يواصل حديثه الصاخب ومناوشاته مع بعض الحاضرين الذين جاؤوا لأكل التمّن والمرق والتشريب و الباجة والطرشي والكبّة الموصلية التي تشكل وجبات الطعام التي يقدمها هذا البيت الذي ضمّ شتات العراقيين وبعض العرب المتواجدين في فيينا.

وقلت لبشار في الختام : لك أن تجد الرابط أو لا تجده بين حكايتي جميل وليث الحمامي، ولكن تلك قادتني لهذه فارتأيت أن أرويها لك.

– 5 –

بعد حوالي الشهرين :

وردت على إميل عبد القادر المالح رسالة قصيرة من بشار جاء فيها :

عزيزي عبد القادر

إليك آخر ما وصلني من أخبار جميل إذ نقل لي صديق بأن روزا لم تستطع العيش بدون ابنتيها فقررت العودة إلى بلاد جميل، وعندما وصلتها وجدته قد تزوج بابنة خالته وأنجب منها بنتا، وارتضت أن تكون الزوجة الثانية له وتغطس في الكيس الأسود الذي لا يظهر إلاّ

عينيها، ولم يمانع فمعها يستطيع أن يواقع جسدا أنثويا يراه كاملا وليس مثل علاقته بابنة خالته التي لا يواقعها إلاّ في الظلام وكل واحد منهما يرتدي ملابسه الكاملة.

– 6 –

خبـر في إحـدى الصحـف المغـاربـيـة :

قرأ عبد القادر المالح خبرا في باب الحوادث يقول بأن عربيا مغاربيا يدعى عمار يعمل سائق سيارة إسعاف بمدينة فيرونا الإيطالية استدعته الشرطة وأخذت تعهدا منه بأن لا يعنف ابنته الشابة عندما يراها تركب الموتور سايكل مع صديقها الايطالي جاء ذلك بعد أن شكته ابنته لأنه هدّدها بأن يعيدها لقريته لترعى البقر هناك.

اقتطع عبد القادر الخبر ثم طبعه على حاسوبه وبعد ذلك أرسله إلى بشار في عمان بدون أي تعليق.

البطـاقـة

ساسي حمام (*)

أخيرا. تنفس الصعداء... أخيرا... شعر بالارتياح... أخيرا... خرج من القاعة المملوءة دخانا... توجه نحو المشرب... اتكأ على حافته... طلب كأسا من الماء البارد... شربه دفعة واحدة... شعر أن الماء أطفأ حرائق اشتعلت داخله منذ مدة... انبلجت ابتسامة على وجهه... أخيرا... أرجع اليوم إلى منزلي باكرا... أنام نوما عميقا... أشرب كثيرا حتى أنسى ما عانيته هذه الأيام... لقد كانت أياما صعبة حقا... أجبرت على أن أكلم الجميع... أن أصافح الجميع... أن أبتسم للجميع... أخيرا... أوزع الهدايا... رأى وجوها تخرج من القاعة... فرحة... حزينة... مكفهرة... مندهشة... ضاحكة... انتهت عملية فرز الأصوات... اتجه أغلبهم نحوه... انهالوا عليه ضما وتقبيلا... طلب من النادل أن يلبي طلباتهم... كل طلباتهم... لن أدفع شيئا من جيبي... شربوا... أكلوا... تحدثوا...

تصايحوا... تخاصموا... تشاتموا... بقي صامتا... ينظر إليهم مبتسما... تحسس جبينه... لقد دفع كثيرا كثيرا... لن يدفع أكثر... نادى النادل... قال له بعض الكلمات بصوت منخفض... حرّك النادل رأسه موافقا... قدم له ورقة وقّع أسفلها... تركهم وخرج... آن للمترشح أن يستريح... نظر إلى ساعته... توجه نحو المدينة... وقف أمام إحدى المطابع... دفع الباب وتهالك على مقعد... رحب به صاحب المطبعة وسأله عن حاجته...

ـ أريد طبع بطاقة زيارة...

ـ ولكن... ألم تطبع واحدة منذ أسبوع تقريبا؟

ـ نعم... صحيح... لايهم... لقد جدّ جديد...

*) كاتب، تونس

المثقلة بالأصباغ

المنصف الحامدي (*)

كنت يومها أستمع إلى إحدى الحكايات القديمة عن جدّي- رحمه الله- يرويها لي أبي للمرّة الألف، حينها انتبهت إلى حديث عبر موجات الأثير، كان مذياعنا خافت الصوت فتصنّعت الاهتمام بما يقصّه والدي بكامل الفخر والانفعال و أنصتّ خلسة إلى حوار بين سيّدين يأتيان فيه بشيء من التسرّع على عرض محتوى عدد أخير لإحدى المجلات الأدبيّة ويدعوان بثقة العارفين إلى الهرع للاطلاع عليه، نصوص إبداعية راقية و دراسات نقديّة قيّمة، تحدّثا كذلك عن نصّ فرض نفسه فنُشر، أعجبتني النّزاهة في اختيار ما ينشر، لم تكن معروفة لديهم هذه الأخت الناشئة ولكنّها حظيت بنشر قصّتها القصيرة، قصّة فرضت نفسها... وقررت -وأبي لا يزال يستجمع بطولات جدّي وماضيه البعيد المجيد- أن أهرع مع المُهرعين.

تحوّلت من الغد من قريتنا إلى مركز الولاية بحثا عن هذه المجلة التي تبيّن لي من إطراء المذيعين أنّها جادّة، «الأذن تعشق قبل العين أحيانا».. اشتدّ بي التّعب وأنا أجوب الشوارع والأنهج متفرّسًا في واجهات المكتبات الكثيرة سائلا بعد ذلك أصحابها.. أغادر وأنا موقن أنّهم لم يسمعوا قطّ باسم هذه المجلّة.. لا يملكون غير صنوف متنوّعة من المجلاّت ذات الصّور الجميلة والألوان الفاقعة.. خارت قواي فجلست بمقهى «العمّوص» وسط المدينة حريصا على مواصلة البحث، وكان على مقربة من المقهى محلّ صغير لا يختلف عن «البرّاكة» إلاّ في نوافذه البلّوريّة العديدة وقد كتب على كلّ نافذة منها بخطّ بارز: «دخان - جرائد- مجلاّت»، قصدته لاقتناء علبة سجائر، لمحت شيئا يشبه عنوان مجلّتي فوق علب الكرتون الضّخمة التي اِزدحم بها المحل الصّغير.. تسمّرت في مكاني أتثبّت.. إنّها هي عينها والعدد هو ذاته، العشرون والواحد والعشرون، عدد مزدوج. ترشّفت قهوتي السّوداء على مهل ودخّنت بنشوة بعض السّجائر وقد انهمكت بعدُ في قراءة بعض السّطور بعد الإطّلاع على المحتوى من خلال الفهرس، كنت غالبا ما أنفر من قراءة الافتتاحيّات بيد أنّي قرأت بإمعان كلمة رئيس التّحرير.. فليسقط الإرهاب والإرهابيون.. غادرت المقهى وأنا أمسك بقوّة مجلّتي متشوّقا للنّهل من محتواها الذي يبدو ثريّا.. كانت السّاعة حوالي الواحدة ظهرا، وبقدر سروري بالعثور على هذا العدد الأنيق كنت ممتعظا

*) كاتب، تونس

ساخطا، مجلّة راقية غزيـــرة المحتوى لا توجد إلاّ في الأكشاك بين مجلاّت الرّياضة والإشهارات الهابطة والصّور الدّاعرة ؟. . اخترت مقعدا خلفيّا في سيّارة الأجرة حتّى أتجنّب ثرثرة الرّكّاب وأتمكّن من التّركيز في قراءة بعض الصّفحات، ألم يؤكّد المذيعان أنّ هذا العدد استثنائي؟، ولكنّ ضجـيج المحرّك وحديث السّائق مع الشّرطيّ الذي حشر نفسه وسط الخلق والرّجّات المتتالية من أسفلنا ما حكم عليّ بتأجيل رغبتي وكبح جماح لهفتي، ليس هذا فقط، فقد ألصقت إحداهنّ - وكانت في الثّلاثين تقريبا - كامل جانبها الأيسر من الفخذ إلى النّهد بجسدي فاستعرت فيه النّار واعتراني خجـل واضطراب. . طويت مجلّتي بارتباك وتلهّيت عن ذلك كلّه بتجفيف عرقي ثمّ المشاركة في الحديث عن الجفاف وخطورته على «العام»، حاولت تفسير الأمر علميّا بعدما سمعتهم يردّون شحّ السّماء إلى غضب الله على أهل هذا الزّمان، ورغم جهلي بأسرار المناخ وتقلّباته أصغوا إلى حديثي ولم يُعقّبوا. . بلغت بيتنا منهكا مكدودا، تغدّيت على عجل، ولم يلهني اهتمام أخوتي الخمسة بمتابعة مباراة كرة القدم عن مداعبة مجلّتـي والاطّلاع على أوّل ما نشر فيها من قصائد ثمّ غادرت الغرفة وجلست خلف حوشنا متّكئا إلى الجدار قبالة الشّمس التي بدأت تميل إلى الغروب ولكنّها لم تزل مشعّة دافئة، لقد وتّرني حماسهم وصخبهم وتعليقاتهم المتشابكة المهوّشة. أعجبني الاستغلال الجميل للفضاء الورقيّ، عنوان بخطّ عريض بـارز وصفحة لا تزدحم كلمات. . «من يوميّات شاعر تحت الثّرى» هو عنوان القصيدة الأولـى، امتلأت الأسطر مجازات على امتداد المقاطع الخمسة متفاوتة الطّول، هذا الذي يؤبّن نفسه قبل رحيله عظيم، كلّ الأشياء ترثيه حتّى «صخب الأزقّة القديمـة»، حاولت الاستزادة من الفهم بإعادة القراءة فلم يُضفْ إلى ما بلغني من السّطور شيء جديد، استعنت بالسّبّابة والإبهام وفتحت مجلّتي على الصّفحة الثّالثة عشر، لم أستطع فكّ لغز العنوان الذي لم يكن مشكولا، هل هو : خيرُزاد أم خَيْرٌ زادَ أم هو خَيْرَزَاد على وزن شَهْرَزَاد، قرأت بعد حيرة العنوان أسطر القصيدة الممتدّة على صفحتين فلم تختلف في غموضـها عن العنوان، لقد فشلت في الظّفر بالمقاصد التي تخفيهاهذه الكلمات المُلغِزة فانتقلت إلى العنوان الذي يلي وإلى تلك اللّحظة لم ينقطع أملي في الوقـوع طيَّ هذه الصّفحات العديدة على ما يُقرأ فيُفهم ويمتع متلقّيا شغوفا مثلي.

«لأنّ الذي سوف يأتي أتى»

تفاءلت بوضوح العنوان، قرأت الأسطر الأربعة الأولى، نفس المنحى في التّعمية والغمـوض، ولأنّـي شديد "المزاجية" رغم هدوء طبعـي في الظّاهـر كدت ألقي بمجلّتي بعيدا. . وضعتها على الآجـرة وجلست أنا على التّراب أدخّن وانتبهت إلى هتافات أخوتي من داخل الحوش تتصاعد ونظرت إلى الشّمس فإذا هي قرص من نار ينحدر إلى الأسفل من خلف أشجار التّين في حقلنا الواسع فعجّلت بإعادة فتح مجلّتي وأنا أستغرب من عدم اهتمام هؤلاء الشّعراء بي، لماذا يرهقونني ويحرقون أعصابي ويعجزونني عن فكّ مغالق الأسطر؟ هل هي نظريّة جديدة في الإبداع :"لا للفهم، لا للإمتاع، نعم للأعصاب المحروقـــة" ؟ إنّي قارئ مسكين أتضوّر جوعا للفنّ فلا أجد إلاّ "قُصَيْدَةً يابسة وشعْرِيّةً ذاويـة" لمن يكتب هؤلاء ؟ وأيّ الخطى يقتـفون ؟. . رفعت بصري إلى الشّمس فوجدتهـا قد اختفت وسمعت صوت المؤذّن، وقلت بيني وبين نفسي لعلّه التجديد الذي لا يفهمه جـــاهل مثلي، وخرج أخوتي يصفّقون ويهتفون باسم تونس العزيزة، لقد فاز المنتخب على نيجيريا وتأهّل للدّور النّهائي وأبدع جمــال الإمـام وزبير بيّة والواعر، بقيت صامتا أرقب تجسيدهم للأهداف واللّـقطات الفنّيّـة وكُلّ يتلافـى ما نســي الآخر من حركات، وكنت أستغرب كيف حفظوا كلام المعلّـق ولماذا لم أفهم تلك القصيـدة؟ ومن هذا الذي أتى: هل هو زعيم لشعبه أم محبّ لحبيبه أم غازٍ ؟، تركتهم وقد صاروا كالأشبـــاح في الظّلام ودخلت حوشنا وأنا أتذكّر قول الشّاعر:"نما سنديان الحروف على جدران الصفيح. بكت سنونوّة

لفراق الأحبّة قالت. . .لقاء. . .لقاء. . .لقاء. ستأتون مثل النّسور من غابة الرّوح والذكريات". . . بعد عشاء باللّحم أعاد علينا أبي حكاية جدّي مع"الجندرمة"، كان الصّيف في أوّله وكان- رحمة الله عليه- في ذلك الصّباح يملأ سلال التّين حين مرّ رتل العسكر الفرنسي من حقلنا فأهلك الحرث والزّرع، اِستجمع جدّي شجاعته ورماهم بوابل من الحجارة ثمّ اختبأ بين الأوراق الكثيفة لشجرة التّين،أخذوا وضع الانبطاح وصوّبوا بنادقهم في كلّ اتجاه ثمّ اقتحموا الحوش الذي هو حوشنا الآن فلم يعثروا إلاّ على جدّتي التي شتمتهم وبصقت في وجوههم وطردتهم، اِنصرفوا ولمّا تعقّبهم الكلب بنباحه المخيف قتلوه،كـــان جدّي يرقب كلّ ذلك متهيّئا لهدّ الجبال لو مسّوا شعرة واحدة من " اللبّوة"،هكذا أصبح إسمهـــــا بعد تلك الحادثة وقرّر جدّي أن يشتري لها من "صابة" القمح والتّين واللّوز قرطا وخلخـــالا من ذهب وأخذ جيفة الكلب وسار بها مسافات طويلة وألقى بها قرب ثكنة الفرنسيس. . .لم يكن أبي يكتفي بهذا القدر من القصّة كلّما رواها لأحد فتركته ليتمّ بقيّـتها لأختي التي كانت منشغلة عنه بالمسلسل المكسيكي

. . .انزويت في غرفة جدّي ولأوّل مرّة أتفرّس في صورته وأتيقّن أنّي أشبهـــــه في لون بشرته القمحيّ وأنفه الطويل الحادّ وتحسّرت لأنّنا لا نملك صورة للّبوة وفتحت مجلّتي على إحدى الصّفحـــات فشدتني بساطة الرّسم ،الصّورة لزبير التركي،هادئة،جميلة وفي أسفل الصّفحة بيتان من الشّعر للشاذلي خزندار، هذا هو الشّعر الحق:كلام موزون مقفّى له معنى، معنى جليـــل سام : الحب. . .كنت سأترك المجلّة لولا أحد الشّعراء، لقد كان إسمه المكتوب أعلَى الصّفحة الموالية لرسم زبير التركـــي ماثبّتني في مكاني وأثناني عن ترك القراءة ،هو شاعر أعرفه منذ زمن ليس بالقصيـــر وكنت قد قرأت له بعض قصائده وشاهدته في لقاء تلفزي،لاحت لي وقتئذ عربيّته سلسة وبدت أفكاره حول الفــــنّ والإبداع معمّقة متزنة فقرأت. . .

عدول طريف:"بلاد مابين اليدين" هذا هو العنوان، لعلّ يَدَيْ شاعرنا أن تكونا النّهرين فتخصبـــان شعرا رقيقا، وسريعا ما استخرجت التّفعيلة والبحر. . . جميل،الإيقاع في الشّعـــــر ضروريّ،بل هو أساس هذه الصّناعة وصورة انتقاش الذات في الكلام، هكذا علّمنا أساتذتنـــا الأجلاّء،كانت الأسطر مختلفة في عدد تفعيلاتها، إنّها منظومة على البحر الكامل تامّا ومجزوءا ومشطورا ومنهوكـــــــا ،لا ضير،هو الإبداع من داخل السّنّة، لقد ضاق خناق الخليل على أخينا فاخترق الطـــــوق وأبدع وتمعّنت في المعــــــاني فإذا هي قصّـــــة الخلق فالفناء فالنّشور،السّياق الشّعريّ إيحائـــيّ، يجب أن أتأمّل النّصّ جيّدا عســـى أن أقبض علـــى ما توحـــــي به سطوره ولكنّ بلادة ذهني وضيق أفقي ومحدوديّة معرفتي بالشّعر حرمتني جميعها مـــــــن استجلاء الأبعــــاد. . تركت القراءة أخيرا ونهضت وأنا أشعر بأوجـــــاع في مرفقي وكتفي ورقبتـــي. . وضعت المجلّة فوق التّلفـــاز القديم بـرفق ونظرت إلى جدّي ثمّ خرجت ودخّنت متذكّرا أطوار يومــــــــــي.

مرّت بضعة أيّام نسيت فيها مجلّتي جوارَ جدّي وحين بحثت عنها لم أجدهــــــا في نفس المكان ولاحتّى في نفس الغرفة. . نسيت أن أعـــود إلى قصيدة "يوسف رزوقــــــة" بلاد ما بيـــن اليديــــــن ونظرت في الفهرس:هكــذا يموت العشب، الصّفحة الأولى بعد المائة،تذكّرت أنّه النّصّ الذي أثنى عليه المذيعان وقالا بملء الفم إنّه فرض نفسه فنشر. . .نصّ قصصيّ راق لأديبة ناشئــــة. . كم أحبّ الخضـــرة والنّماء والعشب الذي لن يموت، إنّها تقتله مجازا. . .هذا أكيد. . . اِستجابت نفسي لرغبة صاحبـــــة القصّة ،قالت في التّقديم " إنّه ليس بشيء سوى مذكّرات مصـــــــابة بالحمّى يجب أن تُقرأ لأنّها تخنقنـــي بشيء خفيّ فيها". . .سأكون أختي الكريمة بطلبك حفيّا،هكذا أجبتهـــا في سرّي ولا أخفي أنّ ذلك التّصدير قد أعجبنـــي. .قرأت الصّفحة الأولى كاملة ثمّ تأنّيت وأنا أعيد قراءتها فقـــد استعصت

عليّ الأمور كدأبـــي. . يَالَ "بَهَامَتِي". . لا أحداث، لا شخصيّات، لا زمان ،لا مكان، فقط ضميـر متكلّم يكلّمني استحـال عليّ أن أتبيّن من أين تبدأ هذه القصّة أو هذه المذكّـرات الخانقة. . .في بداية الصّفحة الثّانيـــة عثرت على استفهام :" تُرى كيف سأفسّر غرابتي ؟ ". .أخيرا. .من هنا البداية وكلّ ما تقدّم آلام المخـاض. .إنّ ميلاد الإبداع عسير. . .واصلت القراءة حتّى الصّفحة الرّابعة وهي الأخيرة. .الحمـل واهم وآلام المخاض مصطنعة. .أشعلت سيجارة وعدت إلى الصّفحة الأولى. . . أتممت قراءة ذلك التّصدير الذي أبهرتني كلماتـــه الأولى. .جـــاء بعدها :" سأتركها بوهيميّـة كالبدء، كَشَفَـة السّباخ الكبيرة وتبصّرا لشّمس الواهنة وكالبروميثيوس داخلي يجرّ في جهد العربات الثّقيلة إلى الأولمب. . . سأتركها بوهيميّة كالبدء. . ." الآن فهمت. .كان عليّ ألاّ أتعب ناظريّ وأكدّ خواطري وقد نبّهتني هذه الأخت إلى استعصاء ما تكتبه عن الأفهام المتواضعة مثلي، قالت : "لن تفهموا ما أبصر لأنّي أبصره وحدي". . .مات العشب وماتت معه القصّة ولم تكن تلك المعرفة الموسوعيّة بالأساطير القديمة لهذه المبدعة متيحة لي كشفَ ما خفي في مذكّراتها فخنقها لأخنقـــه بيديّ هاتين. . . ألقيت بالمجلّة "على طول يدي" ثم لمت نفسي فلا شكّ أنّ القصور كامن فِيَّ وهو ما حرمني من استنطاق الجمال الظّاهر والخفيّ من كلّ ما قرأت. . . لم أستطع هجرها بيد أنّي تركت الشّعر والقصّة إلى الدراسـات والمقالات النّقديّة والبحوث. . رجّني أحدها رجّا. . . هو مقال منشورعلى الصّفحة السّابعـة والسّبعين بعد المائة. ."خطورة التطبيع الثّقافي على مستقبل النّضال القومي". .قضيّة خطيرة لم أكـن قد قرأت عنها ولا تحدّثت بشأنها ولا فكّرت فيها أصلا منذ زمن طويل. . شجاعة نادرة وحقــائق سافرة،لا أقنعة و لا ألغاز ولا مجاز ولا تملّق. . إنّا نحن المسؤولون عن التّصدّي لهذا الخطر الدّاهم. . طوبى لمجلّتي. . . لم أكَدْ أتمّ هذا المقــال الرّائع حتّى نادانـي أبي وشعرت أنه غاضب وسريعا ما أعددت الذرائع. . "التّركتور أعطابه كثيرة والميكانيكي أكّد لي أنّه "سيعمل جهده" وسيكــون جاهزا بعد يوم واحـد فقط". . .لم يقتنع والدي بهذا الكلام ووصفني لأوّل مرّة ب"الضّايع" فقد مضت خمسة أيام كاملة وأعمالنا متوقّفة وأنا منشغل بالقراءة. . .وأرغمني على الذهاب إلى" البلاد" والعودة به ولو على ظهـري. . .انصرفت وكـان الوقت ظهرا، وفي طريق العودة اعترضتني تلك العانس، كان وجههـا مثقلا بالأصباغ ومنبتا نهديها أبيضين تفصل بينهما مسافة قصيرة، سَلّمَتْ وشعرتُ أنّها تريدني أن أنزل من علـى التركتور. . .حين وصلت لم أجد أبي قد هدأ، ودون أن آخذ ولو شربة ماء مضيت إلى الأشجار التي ماتت من الجفاف أقتلعها. . .وألحّت عَلَيَّ صورتها وقرّرت أن أدفن خجلي وأجرّب معها وتخيّلتها وقد لانت لي دون عناء. . .هاهي بين أحضاني أعتصرها وهاهو جسدي كأُوَار الجحيم. . .نزلت من على التّركتور وصعدت شجرة التّين الكبيــرة التي ظلّت صامدة في وجه الزّمن و القحـط وأطفأت بين أوراقهـا الكثيفة ناري، وحيــن عدت قبـل المغرب بقليل وجدت أبي يتهجّأ في قراءته، سألني عن معنى كلمة اسم المجلة وعـن عدد الأشجار التي اقـتـلعتها وسلّمني المجلّة ثمّ خرج ليتـفقّـد جرّاره "الجذع"، تركتها قرب المذياع السّاكت ورحت أبحث عن الماء. . .

نـؤوم الضّحـى

نادر بن سالم (*)

نـؤوم الضحـى

في ثياب الخليقة قامت لتعبر باب الدّجى

ثناياك بيضاء مترعة بالثلوج

وخطوك منكسر في التحام الخطى

أصيخي لحفل الملاحم

كوني اندفاع الرؤى من شبابيك حسرتنا

****

أفاقت مبكرة في وسائدها

ألمت بها المعجزات الفريدة

أخفت وساوسها في انتحاب أليف

وبانت سعاد تخفّ لها الأمنيات

وتلقى السجاجيد في إثرها

ليـلـى

يظل الطفل منشغل بليلى

وليلى ليس يدركها الغروب

وليلى لا تجيء ولا تؤوب

وليلى لا توافيها المراثي

وليلى حنطة الزمن الكئيب

أثير البرق في غدد الليالي

ألمّ بك النوى ففدتك روحي

تشعبت المنايا في الجروح

*) شاعر، تونس

فــرو الحبيبــة

لاتجدلي شعر المحاسن حسرة

فالحزن لا يهديك غير قطيعه

ماذا يثير حبيبتي؟

من ذا يعبّ فراغها؟

من ذا يداور حزنها؟

لا تشرعي سرو البلاد على دمي

لا تفتحي أكشاك حسني للفتن

كي ما أكون مرافقا للحزن في أحشائها

كي أنتضي شبق الغسق

كي يستدل على الشمائل نحرها

وطن يعض الأرض من أطرافها

حسن يدق الأرض ملء خفافها

فرح يعارض قتلها بالأسبرين

وإلى الأبد

عتّق فتاتك بالزّبد

واضرب قداح الأرض في أقداحها

إني سمعت صداحها

لا يعتلي غير الأنين

ماذا يثير العابرين على عباب البحر؟

هل فرو الحبيبة، داخلا في أهبة الإسراء أم عبق الأنين؟

*****

وهل حلمت بأقمار تجيل الطرف في خصر الغزالة؟

والبحار جميعها بيتي

أناقشها طويلا في أدلتها

وأنسف حلمها

لأضمّد الشبح المسافر تحت فَرْوِ عنادها

تعلّمني القراءة في حبائلها

تضخ وريدي الأبهى

بكل توابل العرب القدامى

من غرورهم المكابر أو عناقهم لنخلة حسنها

وإذا تفتّحت المكيدة

أجمع الأنفاس في كمد وأعتصر الوطن.

سرّ خاص جدّا

منصف الهمامي (*)

مازلتُ أذكُرُ
يومَ أدرت
وجهك عنّي
ورحلتَ في صمتْ
يا غريب الصمت
أذكر كيف تألّمتُ
وتألّمتُ
يا ذا الوجه الملائكي
إنّي لم أنسَ
أنك فقدتني
من زمان

وأنّك ما زلت
تُمعِنُ في البحث عنّي
كنت جريئا جدّا
لما استبد بك الشوق
أعلم أنّك طرقت الباب
واستعملت اسما مستعارا
لكنّك فوجئت
بطيفي يكلمك
كنت لطيفا جدّا
داعبته كثيرا
سألته عن كلّ شيء

*) شاعر، تونس

حتى عني أنا

لكن شق عليك

أن تبوح له بشيء

من القلب

******

إني أراك تقريبا

كلّ يوم

أمعن في وجهك

أتتبّع بسمتك

وحتّى خطاك

لكن سرعان ما أتلاشى

في ضباب العجز

كلما هممت بإسقاط القناع

******

يا رجلا همست له

طويلا

لمّا كان العمر

يا سمينا

هبني الشجاعة

حتى أمدّ

يدي إليك

لكن هل تقبلني

بهذا العمر

هل تمنحني

بسمتك

هل تمنحني الغفران؟

ثلاثة عشرة طريقة
في النّظر إلى شحرور

والاس ستيفنز
ترجمة : البشير موسى (*)

يُعَدّ الشّاعر الأمريكيّ والاس ستيفنز (1879 – 1955) واحِدًا من أوائلِ الشّعراء الحداثيّين في الولايات المتّحدة الأمريكيّة وفي العالم.

ويتميّز شعره ببُعده عن الحذلقة اللّغويّة وباعتماده على قوّة الإحساس وعلى التّأثير التّصويري الّذي يُذَكِّرنا بشعراء المدرسة التّصويريّة في اختزالهم اللّغوي من ناحية وفي الحرّيّة في اختيار الشّكل والموضوع من ناحية ثانية. هذا إلى جانب بحثه في ثراء الطّبيعة وفي كيفيّة تفاعل الإنسان معها ومَعَ مُؤثّثاتِها.

[I]

وسَط عشرين جبلًا ثَلجيّا
كانت عين الشّحرور
الشيء الوحيدَ المُتحرّك.

[II]

كنتُ بعقولٍ ثلاثة
مثل شجرةٍ
بشحارير ثلاثة.

[III]

لفّ الشّحرور في الرّياح الخريفيّة.
كان هذا جزءًا صغيرا من
المسرحيّة الإيمائيّة.

*) شاعر، تونس

[IV]

رجل وامرأة

هما واحدٌ

رجل وامرأة وشحرور

هم واحدٌ.

[V]

لست أدري ما أُوثِرُ

أَجمالَ النّغَماتْ

أمْ جمالَ الغمزاتْ؟

الشّحرورُ مغرّدًا،

أمْ ما تلاَ ذلِكَ؟

[VI]

قِطعُ الجَليدِ المُدَلّيَاتْ

أتخَمَتِ النّافذةَ الطّويلةَ بزجاجٍ فظّ

اجتازَهُ ظِلّ الشّحرور

جيئةً وذهاباً.

المِزاجُ المرتسمُ على الظّلّ

قَضيّةٌ لاَ تُحَلّ.

[VII]

يَا رجالَ هدّامِ (**) النّحلى

لِمَ تحلمون بالطّيور الذهبيّة؟

أَلاَ ترَوْنَ كَيف أَنّ الشّحرور

يَحُومُ حول أقدامِ

النّساءِ من حولِكُم؟

[VIII]

أَعرِفُ النّبراتِ النّبيلة

و الإيقاعاتِ الشّفّافة الحَتميّة

و لكِنّني، كذلك، أعرِفُ

أَنّ الشّحرور متورّطٌ

في ما أَعرِفُ.

[IX]

عِندَما حَلّقَ الشّحرور بعيدا عن الأنظار

حَدّدَ حافّةَ واحدة

مِن دَوائرَ كثيرة.

[X]

على منظر الشّحارير

مُحلّقَةً في ضَوءٍ أَخضَر

حتّى قوّادات الغِناء

لَيهتِفنَ بِمَضاء.

[XI]

رَكِبَ، صَوبَ كُنتِيكُتْ،

عَرَبَةً مِن زجاج.

مرّةً اخترَقَهُ خوفٌ مَا،

إذْ حَسِبَ ظِلّ عِدّتِهِ

شَحارير.

[XII]

النّهرُ، الآنَ، يتَحَرّكْ

لَابدّ أنّ الشّحرور، الآنَ، يُحلّقْ.

[XIII]

كَانَ ذلكَ مَساءً، بُعَيْدَ الأَصيلْ

كانت تُثلِجُ،

وكانت سَتُثْلِجُ.

قَبَعَ الشّحرورُ بين أغصانِ الأرز.

**) هدّام : بلدة تقع في ولاية كنّتيكت الأمريكيّة.

مكتبة الحيــاة الثقافيـة

تقديم ع. م. ر.

«حنّــــة»
سيـرة ذاتيــة روائيــة
لمحمـد البــاردي (تونس)

آخر اصدارات الروائي والأكاديمي د. محمد الباردي (سيرة ذاتية روائية) تحمل عنوان (حنّة) - الكتاب الأول، ومعنى هذا إنه في سبيله إلى استكمال هذه السيرة.

أما العنوان «حنّة» فهو بالتأكيد يحيل على قابس مسقط رأس الكاتب ومستقرّه المتواصل والتي عرفت بحنّائها وبـ«ملوخيّتها»، وحنّاء أو (حنّة قابس مشهورة، وربما كان اطلاق اسمها على الكتاب الأول من سيرته هو رغبة منه في تأصيل سيرته القابسيّة هذه، التي يهديها (إلى روح والدي ما أمرّ لوعة الغياب!).

وبعد الأهداء يضع مقطعا قصيرا مقتبسا من الكاتب المغربي الراحل محمد شكري أحد أبرز كتّاب السيرة من الأدباء العرب وجاء في نص المقتبس: (ليست هناك كتابة بريئة، الكتابة فيها الكثير من الكذب، وأنا من أكبر الكذابين، وفيها كثير من المراوغة وأعتبر نفسي من المراوغين).

ولنا أن نسأل لماذا أختار الباردي هذه هذا الرأي لشكري؛ هل أراد أن يقول لنا من خلاله أنه لم يقل كل شيء وإن قاله فبشيء من المراوغة؟ أو ببعض من الكذب الفنّي -كما يلذّ لي أن أسميه- بغية تحميل النص بكمّ معين من الاضافات؟

هذا ما يخطر ببال من ينوي قراءة هذه السيرة قبل أن يلج عالمها.

وقد تعمّد الباردي أن يصف سيرته الذاتية هذه بالروائية لأن كل الساردين الذين كتبوا سيرهم لم يغادرهم الروائي فيها وظلوا روائيين فيها من ألفها إلى يائها، والباردي سارد حتى قبل أن يصبح أكاديميا حيث أصدر عددا من الروايات مثل: حوش خريّف/ على نار هادئة/ الكرنفال/ مدينة الشموس الدافئة/ الملاح والسفينة/ قمح أفريقيا.

وبلغ افتتانه بالرواية وحبه لها أنه كان وراء تأسيس أول ملتقى متخصص للرواية العربية في مدينة قابس منذ سبعينات القرن الماضي، وقد كانت في بدايتها ضمن فعاليات مهرجان قابس الصيفي حتى أخذت شكلها النهائي في السنوات الأخيرة تحت اسم (جمعية مركز الرواية العربية بقابس) الذي ينظم لقاء سنويا عن الرواية يحضره روائيون ونقاد تونسيون وعرب.

ونجد أن مؤلفات الباردي النقدية اهتمت بالسرد مثل كتابه عن الروائي السوري حنّامينة الذي وسمه فيه بروائي (الكفاح والفرح) وكتابه الآخر المعنون (الرواية العربية والحداثة) وكتابه الثالث (عندما تتكلم الذات- السيرة الذاتية في الأدب العربي).

روى الباردي بشفافية حياة الطفل الذي كَانَهُ، رواها برؤية الكبير الذي هو عليه، لذا تبدأ سيرته بأسئلة محيّرة، لكنها الأسئلة التي تداهم من يقدم على كتابة سيرته ولماذا؟ وكم جرعة من الجرأة يحتاج حتى يكتب دون وجل أو خوف؟!

هذه السيرة الجادة الذكية اضافة للكتابات السيرية العربية التي تنشد توثيق حياة قد لا يبقى لنا منها إلا الذكريات إن لم نقدم على كتابتها بكل ما فيها من بشر وأحلام وأحداث.

ويأتي صدور هذه السيرة تعزيزا لهذا الجنس الأدبي الذي لم يتأكد حضوره في الكتابة الأدبية التونسية والأعمال المنشورة فيه معدودة جدا.

جاءت السيرة في 268 صفحة من القطع المتوسط -منشورات مركز الرواية العربية للنشر والتوزيع- طبع المغاربية للطباعة والأشهار (تونس) 2010.

«مـراسـم الـكـذب»

لشكـري البـاصـومي (تونس)

عرفنا شكري الباصومي كاتبا صحفيا من خلال كتاباته في جريدة الشروق، ولكنه كاتب صحفي من طراز خاص إذ أنه بارع في كتابة اللقطة الذكية الدالة التي تقع في باب المضحك المبكي.

ويبدو أن الكثير من الكتابات الصحفية توصف بثقيلة الدّم التي تورث قراءتها الكآبة، ونحن نفتقد حقا للكتابات التي يتمتع كتابها بالظرف والطرافة التي ترسم صورة كاريكاتورية للكثير من المواقف والمواجهات وهذا النوع من الكتابة برع فيها اخوتنا من صحفيّي مصر بشكل خاص ولبنان وسوريا.

وكنت دائما أقول للباصومي إذا لم يكتب لبعض الوقت : أينك؟

هو من الصحفيين الذين توفر في كتاباتهم جانبان الظرف والجزالة الأدبية، إذ أنه في متابعاته وقراءاته للكتب يتمتع بذائقة أدبية جميلة.

وعندما يقدم للنشر كتابه الأول هذا الذي اختار له اسم «مراسم الكذب» فان هذا الكتاب خال من سلبيات البدايات لأنه تجاوز هذا بما أنجزه من تراكم في كتاباته الصحفية.

وكتابه «مراسم الكذب» لا يمكن تجنيسه، ولا هو أراد ذلك بل أطلقه هكذا ولقارئه أن يختار له جنسه الأدبي، ولكنني أسميه «كتابة» هكذا أرى التجنيس مناسبا.

وقد كتب مقدمة هذا الكتاب الأديب والباحث سليم دولة، ولم يسمّ ما كتبه مقدمة بل (بمثابة تقديم مكتوب شكري الباصومي «مراسم الكذب») وعنوان بمثابة التقديم هذا (أوجاع أطيار الأعناق).

ويبدو أن ملاحظتنا قد التقت مع ملاحظة سليم دولة التي جنّس فيها الكتاب إلى (مكتوب) رغم أننا سجلناها قبل قراءة (بمثابة التقديم) هذا، والتقينا معا في تجنيس الكتاب، ولعل هذا ما سيقوله كل من قرأ الكتاب، ويقول سليم دولة موضحا: (احترت أمام هذا الكتاب... شعرا... نثرا... أدب اشارات وتنبيهات... «فيض خاطر» . . . ديوان في الهجاء السياسي).

ومن المواصفات التي أوردها ضمن حيرته أمام هذا النص : (مدونة صغرى في المفاكهة الاجتماعية... والكوميديا السوداء...) حتى يقول في هذه المقدمة البليغة: (ومن بعد... ومن قبل تبقى الكتابة الابداعية سياحة تبكي فتشفي، وإن كان ذلك إلى حين والاحتكام الحقيقي للحكم لنا أو علينا يبقى لمحرار الصدف وبوصلة التاريخ فأعتذر للقادمين من السلالة عمّا لم نكتب ولا تعتذر عمّا فعلت.

يعد بمثابة تقديم لسليم دولة هناك اهداءان أولهما

(إلى التي دعت لي ذات يوم بما معناه «يرّاك سور وعدوك مكسور» إلى الغالية «بيّة» لم ترحلي).

والاهداء الثاني (إلى الذي علمني معنى الحرف حسن حمادة معلما وأستاذا وعميدا).

وكلا الاهداءين يرمزان للوفاء الأول للأم والثاني للمعلم... الصحفي الرائد حسن حمادة.

ولا ندري أي محطة من نصوص هذا الكتاب نوردها مثالا، ومع هذا اخترت هذا المقطع الذي يقدم لنا طبيعة الكتابة عند المؤلف وما تحويه من مفارقة وعنوانها «اعتراض» :

(ماذا تفعل

فاتورة الكهرباء المتضخمة

في غرفة النوم؟

الظلمة تناسب المكان

والمولود القادم

سيضيء الليالي

ويسجل اعتراضه

على التضخم

والسرير المتآكل !)

أو هذه المقطوعة الشفافة المعنونة (قدر1) :

(أسلمت أيها الغصن أمرك

ضوءًا ودفئًا وأنينًا

تهدهدك النار

تخمد اللهب

يترمد على موائدهم

لم تبق منك

سوى اشارة

نجمة من رماد

ومدفأة من جليد!)

وقد تعسّفتُ على الكتاب بهذا الاجتزاء اذ هو يقرأ كاملا بصفحاته المائة والثماني والعشرين.

منشورات «نقوش عربية»- تونس 2010

«الإغـراب في الـروايـة العـربيـة الحـديثـة»

لمحيي الدين حمدي (تونس)

صدر للباحث والناقد التونسي محيي الدين حمدي كتاب بعنوان «الإغراب في الرواية العربية الحديثة» يشكر في مدخله الأدبين الأكاديميين محمد الباردي ومحمد الخبو (لمتابعتهما البحث والملاحظاتهما القيمة).

هناك مقدمتان في الكتاب الأولى للدكتور محمد الباردي الذي يرى بأن المؤلف (توصّل إلى نتائج مهمة لا يمكن في هذا التقديم الموجز أن نستحضرها وأهمها أنه أدرك في النهاية أنه علينا ونحن ندرس الرواية العربية الحديثة أن ننظر إليها في سياق نموها وتطورها وعندئذ علينا أن نعدّل أدواتنا المنهجية حتى نستطيع أن ندرك هذا التطور والنمو، وقد استطاع المؤلف أن يستفيد استفادة ذكية من بعض المناهج الحديثة دون أن يغرق هذه النصوص الجميلة في النظريات والمصطلحات ودون أيضا أن يسطّح الدراسات ويفصلها عن أبعادها النظرية).

ويقول د.الباردي أيضا : (ان المنهج يثري النص الأدبي ويفتح آفاقه ويبرز قيمته، ولكن النص الابداعي يطور المنهج ويطوعه، فالابداع دائما خلاّق وسبّاق ولكن لا بحث بدون منهج واضح، انها علاقة جدلية بين الابداع والبحث العلمي).

أما التقديم الثاني فهو للمؤلف الذي تضمن مجموعة أفكار مهمة حول الرواية العربية وحداثتها فهو يرى مثلا أن الروائيين العرب (أفادوا من الأفكار النظرية لعدد من الروائيين الغربيين الذين دعوا إلى الرواية الجديدة ووصفوا بنيتها ومكوّناتها وحللوا دلالتها ومقاصدها.

فالرواية الجديدة في الغرب متمردة على الرواية التقليدية محطمة القواعد المتوارثة -أو ساعية إلى ذلك- وقد عملت الرواية الجديدة على تحطيم ما يعتقد من ارتباط بين الرواية والواقع الخارجي بالتشويش على ما يوهم بهذا الواقع في الرواية. من تطور زمني واضح وشخصيات بيّنة وأحداث منطقية وجعلت الطريق إلى المعنى عسيرا وأحيانا مستحيلا).

أما الروايات التي اشتغل عليها في بحثه هذا فهي أربع روايات : معسكرات الأبد لسليم بركات (سوريا) ومجمع الأسرار لألياس خوري (لبنان) وصخب البحيرة لمحمد البساطي (مصر) ، وعشاق بيّه للحبيب السالمي (تونس).

وإذا كان الباحث حرا في اختيار النصوص التي يشتغل عليها في بحثه، فأنّ هذه النصوص تظل دائما سؤالا، لماذا هذه وليس تلك؟ وما أهمية هذا العمل أو ذاك؟

ولنا نحن أن نتساءل : لماذا هذه الروايات؟ وقد لاحظنا ليس بالنسبة للأستاذ محيي الدين حمدي بل في الكثير من الأبحاث المشابهة أن بعض النقاد والدارسين يشتغلون على مدونات فقيرة، أي أنهم لا يعملون على إثراء قراءاتهم بحثا عن النص المغيّب وليس النص المستهلك.

ويبدأ المؤلف بحثه بمدخل نظري عنوانه (تحديد الإغراب في الرواية والمجالات القريبة منه) وفصوله : الإغراب في البنية/ الإغراب في المدى: المكان والزمان/ الإغراب في الشخصيات والعلاقات بينها.

أما الباب الثاني من الكتاب فتحت عنوان (الإغراب في خطاب الراوي) وفصوله: الإغراب في زمن الخطاب/ الإغراب في قول الشخصيات/ الإغراب في تدخل الكاتب في الرواية.

والكتاب بالتأكيد جهد نقدي جاد في ما توصل إليه، وتظل الرواية العربية الحديثة بحاجة لمثل هذا الكتاب.

جاء الكتاب في 320 صفحة من القطع الكبير- منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بصفاقس (2009).

«التقنية الروائية والتأويل المعرفي» دراسات في القصة والرواية تجربة علي خيون

تحرير وتقديم ماجد صالح السامرائي (العراق)

صدر أخيرا كتاب نقدي بعنوان «التقنية الروائية والتأويل المعرفي» دراسات في القصة والرواية لدى الكاتب العراقي علي خيون بتحرير وتقديم الناقد العراقي ماجد صالح السامرائي.

وانبنى هذا الكتاب على فكرة طيبة تتمثل في جمع ما كتب عن القاص والروائي علي خيون، كل كتاب خصّ بفصل، وقد قدّم الناقد ماجد صالح السامرائي قراءته لهذه الكتابات مجتمعة وهي قراءة وافية دقيقة تنتمي لمجموع كتابات السامرائي النقدية الرصينة.

وفكرة الكتاب كما وصفناها بالطيبة لأنها مفيدة للدارسين والمعنيين بأدب هذا الكاتب أو ذاك اذ غالبا ما تفقد هذه الكتابات إذا لم يتم جمعها واصدارها في كتاب لولا عون الكاتب نفسه الذي تتوفر المراجع لديه لما كان بأمكان الناقد أن يقوم بالعمل منفردا. وليس علي خيون وحده من أقدم على هذا بل هناك كثيرون فعلوا الشيء نفسه ومحدثكم أحدهم.

ارتأى السامرائي أن يسمي مقدمته للكتاب (على سبيل التقديم) ثم العنوان (زمن الروائي العابر نحو هموم الانسان) ويواجهنا في بداية (على سبيل التقديم) هذا بقوله: (أذا كانت قراءة الرواية تشكل متعة ذاتية بامتياز فان الكتابة عن الرواية غالبا ما تكون «تفتيتا» لعالم المتعة هذا، ذلك أنها تلجأ إلى نقله من عالم التأليف إلى «عالم التحليل» و «إعادة التركيب» من خلال المفهومات والنظريات النقدية التي كثيرا ما تأتي على تلك التفاصيل الجميلة في العمل- وعلى وجه التحديد تلك التي تأخذ

نفسها بشكليات المناهج الحديثة- فضلا عمّا تؤديه هذه الكتابات النقدية من تشتيت لعالم مجتمع على نفسه وقادر بذاته على «تأليف حيوات» وإن تكن متخيّلة قد تأتي حاملة لفعلها التعويضي لعديد الخسارات التي يكون قارئ الرواية عاشها أو من ضحاياها).

ومن المؤكد أن السامرائي اتخذ من تجربة علي خيون منطقا لأيراد بعض أفكاره ثم ليعود ويشكل منها (مدخلا) على حد قوله (إلى عالم الروائي علي خيون الذي بدأ حياته الابداعية بفن القصة القصيرة، وبعد أن وجدها بحدودها الفنية المحدودة تضيق به وبرؤيته التي راحت تكبر وتتسع لتشمل هموما أكبر وعالما أرحب اتجه إلى الرواية).

وأبدى مجموعة ملاحظات مهمة على تجربة علي خيون الروائية ورأى أنّه (لا يسقط بالانسان، وقد ينتشله حين يجده في وهدة السقوط وهذا بحد ذاته يشكل جانبا آخر من رؤيته للعالم).

بعد (على سبيل التقديم) من ماجد صالح السامرائي هناك مجموعة تعريفات للمسهمين في الكتاب، بعد ذلك تأتي أقسام الكتاب، الأول (عن رواية «العزف في مكان صاخب» أما الذين تناولوا هذا الكتاب بالنقد والقراءة فهم: د. علي جواد الطاهر/ د. علي عباس علوان/ ودراسة د. علوان هذه مسهبة ودقيقة ومتأنية/ عبد الجبار عباس/ د. نجم عبد الله كاظم.

والقسم الثاني عن رواية (بلقيس والهدهد) أما الذين كتبوا عنها فهم: د. علي جواد الطاهر/ عبد الرحمن مجيد الربيعي/ د. عبد الواحد محمد/ د. داود سلمان العنبكي/ د. حسين سرمك حسن.

والقسم الثالث من الكتاب عن رواية (رماد الحب) أما الذين كتبوا عنها فهم: ياسين رفاعية (سوريا)/ يوسف ضمرة (الأردن)/ شوقي بزيع (لبنان)/ وبهاء بن نوار (الجزائر).

والسبب في أن الذين كتبوا عن هذه الرواية كلهم من الأدباء العرب هو أن هذه الرواية صدرت في لبنان وكان علي خيون وقتها مقيما في دمشق، أما رواياته الأولى فصدرت كلها في بغداد.

وفي القسم الرابع والأخير من الكتاب هناك دراسة واحدة للدكتور علي جواد الطاهر الذي توفاه الله قبل سنوات عن مجموعة علي خيون القصصية الأولى المعنونة «أوراق النجار» وبذا يكون هذا الناقد قد عنى أكثر من غيره بتجربته الروائية والقصصية.

هذا الكتاب يكتسب أهميته من أهمية تجربة علي خيون في الرواية العراقية التي يجري اثراؤها بأعمال ذات أهمية معروفة من مجايلي علي خيون الذي جاء في الجيل التالي لجيل الستينات وضمّ كتابا وكاتبات أصبح لهم رصيدهم في هذا الجنس الأدبي أمثال هدية حسين وميسلون هادي.

صدر الكتاب في دمشق من منشورات دار الفرقد في 304 صفحات من القطع الكبير -سنة النشر 2010.

«ما لم يُقل بيننا»

لفاتحة مرشيد (المغرب)

صدر للشاعرة والروائيّة المغربيّة فاتحة مرشيد ديوان جديد بعنوان «ما لم يُقل بيننا» وفاتحة مرشيد هي في الأصل طبيبة أخذها الأدب إلى عالمه وتوزّعها شعرًا ثم رواية، وهي وإن نجحت في تكريس اسمها ضمن المدوّنة الشّعريّة المغربيّة الثريّة إلا أنّها استطاعت أن تلج عالم الرّواية بجدارة منذ روايتها الأولى «لحظات لا غير» الصادرة عام 2007 ثمّ عززت هذا الرصيد برواية جميلة أخرى هي «مخالب المتعة» التي صدرت عام 2009.

ويحار قارئ ومتابع تجربتها الأدبيّة لمن ينحاز؟ للشاعرة ؟ أم للراوئيّة ؟ فهي روائيّة شاعرة وهي في الآن نفسه شاعرة روائيّة، ويبدو لنا أن الروائيين الذين يأتون من الشعر يستطيعون إنجاز رواية ذات حساسيّة خاصّة وأذكر هنا تجربتيْ الشاعرين محمد

الأشعري وحسن النّجمي على سبيل المثال. ولكن رصيد فاتحة مرشيد الشعري يظلّ أغزر ما دامت قد بدأت بالشعر عام 2002 بصدور ديوانها الأوّل «إيماءات» ثم «ورق عاشق» (2003) «تعال نمطر» (2006) أي سواد تخفي يا قوس قزح؟ (2006) آخر الطريق أوّله (2009).

ونصّ فاتحة مرشيد الشعري أو الروائي نصّ ساخن، هكذا يمكن وصفه، كما أنّه نصّ امرأة وحدها القادرة على الإفصاح عمّا في داخلها بهذا الشكل الحسي النابض.

ورغم أنّها لا تبتعد عن دقات قلبها وترمومتر أنوثتها إلا أنّها تقدّم دائما القصيدة المدهشة، نعم، المدهشة بما تقول والمدهشة بهذا الاختزال اللّغويّ الذي يوصل معناه بتكثيف بليغ من النادر أن نجده في شعر هذه الأيام.

ارتأت الشاعرة أن يكون ديوانها هذا نصّا شعريّا واحدًا موزّعا على مقاطع تبدأ هكذا:

(جريحان

نحترس من ليل

أنتظرناه طويلاً

وكان أقصر من لذّة

تنقر دقائقه

على تعبنا

بهدوء كوهم

....)

حتّى تقول:

(جريحان

وهذا اللّيل متربص

كخطيئة مشرعة إلى السّماء

وأكفّ

لا ترى مبررًا

لمصافحة القمر).

وهكذا تمضي القصائد. بمقاطعها القصار، الخالية من العناوين، تلحق ببعضها، أو تلاحق بعضها، تنضمّ إلى بعضها. تستكمل بعضها دون أن تجد ضرورة لوضع عنوان لكلّ قصيدة ما دامت تنتظم كلّها تحت عنوان واحد «ما لم يُقل بيننا»، ولذا فإنّ كمّ البوح كبير.

تقول:

(لم يكن حبّا

هذا الذي مارسناه

كان مصارعة يابانية

بين جسدين

مثخنين بالملام

لهاث

وعرق بارد

وركضٌ... ركضٌ... ركضٌ

من غير وصول).

نشير هنا إلى أنّ الشاعرة ارتأت أن تجعل النصف الثاني من ديوانها هذا للترجمة الأنقليزيّة له والتي أنجزها الأستاذ زويتني.

وهذا الديوان - القصيدة جاء نصّه العربي في 72 صفحة من القطع المتوسط - منشورات المركز الثقافي العربي (المغرب - لبنان) سنة النشر 2010.

«الحديث عن الزمان» من السنّة والقرآن..

للشيخ عبد الحميد بن الطيب بن رجب (تونس)

صدر للشيخ عبد الحميد بن الطيب بن رجب كتاب بعنوان «الحديث عن الزمان من السنّة والقرآن» وكتب

التقديم لهذا الكتاب الأستاذ محمد رياض بن رجب نجل المؤلّف وأستاذ علم النفس بالجامعة التونسيّة فقال: (ليس من الأمر الهين أن أكتب مقدّمة لهذا الكتاب والأسباب لذلك عديدة منها أنني السبب مباشر في اقتراح هذا الموضوع ومنها اعتبارًا لأني ابن المؤلف ومنها بصفة خاصّة نوعيّة العلاقة الموجودة بين هذا الأب - وهو شيخ زيتوني أصيل وإمام عالم بشؤون الدين - مع ابنه الأستاذ الجامعي في العلوم النفسيّة، وهي علاقة متميّزة ومتينة تجاوزت الروابط الأسريّة التي تربط بين الأب وابنه لتصل إلى درجة الحوار الثقافي والتواصل العلمي الراقي الذي ترك أثرًا على الساحة الثقافيّة والجامعيّة عبر مؤلفات كل منهما).

كما يصف علاقته بوالده بأنها (حوار مستمرّ وعلم مستمرّ، يتمّ هذا الحوار خلال لقاءات ثنائيّة وجلسات عائليّة وأحيانًا أخرى داخل البيت أو خارجه حين يلقي شخص سؤالاً فقهيًا على الشيخ فاستمع للسؤال وللإجابة وأنتبه إلى طريقة الإنصات للسؤال وإلى طريقة تقديم الإجابة).

والمؤلف الشيخ هو إمام خطيب بجامع الولي الصالح سيدي أبي الضّاوي بقليبية من سنة 1971 إلى الآن).

وهذا الكتاب ليس التأليف الأوّل للمؤلّف بل صدر له من قبل كتاب «الفقه المفصّل في العبادات على المذهبين الحنفي والمالكي وصدر بتونس عام 2003 ثمّ «الطفولة في الاسلام» عام 2008 وله مخطوطة كتاب لم يصدر بعد بعنوان «خطب منبرية من القرآن «السنّة النبويّة».

هذا الكتاب مرجع في موضوعه وقد جاء في 480 صفحة من القطع الكبير - منشورات مركز النشر الجامعي بتونس 2010.

أنا خاتم العاشقين

لناجي الزعيري (تونس)

صدر للأديب ناجي الزعيري كتاب ضمّ مجموعة نصوص بعنوان " أنا خاتم العاشقين" وهو الكتاب الأول لهذا الأديب وقد قدم له الشاعر المعروف محمد الغزي وقد جاءت مقدمة الغزي تحت عنوان "في فن الترسل في فن العشق" وهذه المقدمة مهمة فهي من أكاديمي وشاعر في الآن ولذا ركز فيها على فن الترسل الذي يقول عنه بانه من الفنون التي كانت لها في ادبنا العربي القديم حظوة كبيرة لا تقل عن الحظوة التي كانت لفنون القول الاخرى ولعل ذلك يرتد الى طرافة هذا الشكل الذي يحول الأدب الى رسالة والكاتب الى مرسل والمتقبل الى مرسل اليه

أما نصوص الزعيري فيقول عنها الغزي (وهذه النصوص هي من قبيل الرسائل التي اختارت ان تسترفد الشعر، توظف طاقاته المجازية والإيحائية الكبيرة فهي نصوص مكثفة، مكتنزة تقول المعنى الأكثر في اللفظ الأقل متوسلة بالتلويح بدل التصريح وبالإشارة بدل العبارة).

كما يقول الغزي : (هذه النصوص العاشقة تدور حول "مقامات" العشق ومعارجه، يصفها الكاتب وصف من كابدها وتمرس من مختلف أحوالها. في هذا السياق استدعى الكاتب لغة المتصوفة لأنها الأقدر على الإفصاح عن غائر مشاعره وخبء أحاسيسه).

وقام المؤلف نفسه بكتابة تقديمه الخاص وعنوانه (هول الرحيل إلى المعنى) والمقدمة على قصرها (صفحتان) لكنها صادقة : (عبثا حاولت ركوب راحلة الأحرف، اقصد ثنايا خطابات الحب دون جدوى، كانت تبدو عصية نافرة من هول الرحيل إلى المعنى المضرج تحت أقدام اللغة، المكسو برائحة الكلام المشتهى، المستنزف من تعب القلوب الواهنة).

وهذا مقطع من الكتاب (يا ايها الذي تلبسني واسر فؤادي، وبحبه على مكامن الروح والحياة استولى وامر ونهى وقرب وابعد وهتك وستر ستري وامام الخلق ابدى مكنوني وعالجت منه شدة لا تودعني.

يا أيها الذي ادمع عيني وقرحها واطال سهادي ومنعني من ان أنوح وابوح واشكو واتبرم لا تودعني).

ونستعين هنا مما راه الشاعر الغزي في خاتمة تقديمه حيث قال (هكذا يتحول النثر الى شعر وتتحول الرسالة الى قصيدة وتتحول المجموعة إلى كتاب في فن الترسل في فن العشق).

يهدي المؤلف كتابه هذا إلى ابنته وزوجته ووالدته.

وقد جاء في 134 صفحة من القطع المتوسط من منشورات كارم الشريف وهي منشورات جديدة رفدت حركة النشر بتونس بثلاثة عشر عنوانا خلال فترة قصيرة

سنة النشر 2010